*4042.
208

Shelf No
~~4043.73~~
an. 5-8

FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS FŒDERE DONATA A.D. 1872.
BOSTON PUBLIC LIBRARY

GIVEN BY

Scholfield Fund,
Feb. 11/96.

BUCHBINDEREI
JUL. HAGER
LEIPZIG

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

5e ANNÉE

(6e LIVRAISON.)

Tome II.

PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1867

Schol.
Feb. 11, 1896.
A.
Annual-8

Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

22e SÉANCE.

29 DÉCEMBRE 1866.

SOMMAIRE

1. Notice nécrologique sur M. Walckiers, par M. A. Trèves.
2. Cinquième trio (inédit) pour piano, violon et violoncelle, composé par M. G. Mathias, exécuté par MM. White, Lasserre et l'Auteur.
3. La musique aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, d'après les publications de M. de Coussemaker, deuxième lecture, par M. F. A. Gevaert.
4. Deux mélodies composées par M. Elwart, chantées par Mlle Marie Magner.

NÉCROLOGIE SUR M. WALCKIERS,

PAR M. A. TRÈVES.

Messieurs,

Eugène Walckiers, dont nous avons à regretter la mort récente, a consacré une longue existence à des travaux nombreux et importants qui lui marquent une place distinguée dans l'art musical.

Comme instrumentiste, compositeur et professeur, il a des droits incontestables à notre estime et à notre souvenir. Je ne fais donc que remplir un devoir, en essayant d'esquisser devant vous les principaux traits de cette vie active et honorable, vouée tout entière à la musique.

Eugène Walckiers naquit en 1793, dans une petite ville du département du Nord, à Avesnes. A l'âge de dix ans, il perdit son père, qui, ruiné par des spéculations malheureuses, ne laissa que des dettes

Walckiers était l'aîné de cinq enfants ; on le plaça chez un géomètre arpenteur, où il resta trois ans; mais le goût de la musique, développé chez lui de très-bonne heure, le portait déjà impérieusement vers une autre carrière.

En 1813, il tomba au sort et, comme aîné de femme veuve, il fut envoyé au dépôt.

M. Walckiers ainsi que son frère, qu'il avait fait engager comme lui dans la musique, assistèrent à la bataille de Waterloo. Dans la déroute, les deux frères se perdirent, et Walckiers a parlé souvent d'une traite de 25 lieues qu'il fut obligé de faire pour gagner une petite localité de la frontière, où il

dut travailler à la comptabilité de l'armée russe. Ayant gagné une somme de 100 francs à ce métier forcé, il s'empressa de venir se loger à Paris, dans une chambre des plus modestes.

Il reprit l'uniforme en février 1816, et partit pour Soissons comme sous-chef de musique dans la légion de l'Aisne. En septembre de la même année, il arrivait au Havre. C'est là qu'il devait enfin respirer et se créer une situation.

Sur le conseil que lui en donna Boieldieu, il résolut d'aller à Paris prendre des leçons du célèbre Reicha, professeur de haute composition au Conservatoire, et, par la même occasion, il en prit aussi du grand flûtiste Tulou.

Vers 1830, Walckiers vint se fixer définitivement à Paris. M. Reicha l'avait pris en affection.

Recommandé par M. Reicha à l'éditeur Schlesinger, il fut chargé par ce dernier d'un travail suivi qui devait être l'origine de sa petite fortune. C'étaient des arrangements pour une flûte ou deux flûtes des opéras en vogue à cette époque. Ce travail, consciencieusement fait, obtint un succès réel, les arrangements se vendirent en quantité considérable et prirent un rang dans la musique instrumentale.

Walckiers écrivit ensuite, en collaboration avec Kalkbrenner, des duos et des fantaisies concertantes; puis, composant des morceaux originaux pour flûte, il acquit bientôt une réputation dans cette spécialité.

Les meilleures compositions de Walckiers pour la flûte sont ses trois derniers *trios originaux*, ainsi que deux *quatuors*. Il est aussi l'auteur d'une grande et complète méthode de flûte.

On peut donc considérer Walckiers, malgré les autres travaux dont il nous reste à parler, comme un compositeur spécial pour la flûte; à ce titre, il peut figurer avec honneur auprès des Kulau, Drouet, Tulou, Kummer, Devienne, etc.

Excité par les succès d'Onslow, son ami, Walckiers voulut bientôt devenir son émule; nous devons à cette circonstance toute une série de compositions de musique de chambre dans le genre d'Onslow, savoir :

Quatre quintettes pour instruments à cordes;

Plusieurs quatuors pour piano et instruments à cordes;

Trois sonates pour flûte et piano;

Une sonate pour clarinette et piano;

Et enfin une série de duos pour piano et alto ou violoncelle.

Walckiers a écrit jusqu'à 110 numéros d'œuvres musicales. Toute sa musique a été gravée par les principaux éditeurs de Paris, entre autres par MM. Richault, Brandus, etc. Il a laissé en musique manuscrite, composée dans ses dernières années et qui est restée entre les mains de ses héritiers, une symphonie, un opéra-comique et une sonate pour piano et flûte.

LA MUSIQUE AUX XIe, XIIe ET XIIIe SIÈCLES,

d'après les publications de M. de Coussemaker (1),

DEUXIÈME LECTURE PAR M. GEVAERT.

Plusieurs mois se sont écoulés depuis que j'ai eu l'honneur d'aborder ce sujet devant vous. Les deux parties de cette étude, qui devaient se succéder sans interruption, se trouvent aujourd'hui séparées par un assez long intervalle. Malgré cette circonstance défavorable, j'essaierai d'appeler encore une fois votre attention sur une époque que les travaux de ces derniers temps nous ont fait voir sous un jour tout nouveau. Peut-être serai-je assez heureux pour vous intéresser par quelques faits, qui n'ont pu trouver place dans notre première étude, ou que j'y ai à peine effleurés.

Vous vous le rappellerez, Messieurs, en finissant je parlais de l'apparition de l'élément rhythmique chez les musiciens du XIe siècle. C'est là un événement de la plus haute importance, et qui marque le commencement d'un art vraiment original chez les nations de l'Occident. La période antérieure ne représentait que les traditions musicales du monde gréco-romain, modifiées sous l'influence du christianisme; désormais la nouvelle société aura un art à elle, art à peine soupçonné par l'antiquité, et destiné à tenir une place si considérable dans la vie des peuples modernes.

Mais, avant que de vous exposer les premières créations de nos pères dans ce nouvel ordre d'idées, créations assurément bien informes, il me sera permis de vous arrêter assez longuement sur un sujet en apparence secondaire. Je veux parler de la notation.

L'écriture des sons et des durées joue un rôle immense dans l'histoire musicale, et renferme le secret d'une foule de problèmes que nous présente cette histoire. Au moyen âge surtout, les progrès de la notation se confondent avec les progrès de l'art lui-même. De là cette conséquence remarquable, que les faits les plus simples deviennent inintelligibles, s'ils ne sont éclairés par une connaissance suffisante des procédés graphiques en usage aux diverses époques.

Je ne prétends pas faire ici l'histoire des notations musicales. A supposer que la science fût en possession de tous les éléments de cette vaste

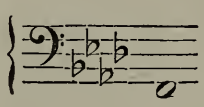
(1) Voir le t. I des *Bulletins de la Société*, p. 201.

question, ce qui peut encore sembler douteux, un tel programme dépasserait de beaucoup le cadre de cette étude. Toutefois, je me permettrai de vous rappeler à cet égard quelques dates importantes, quelques particularités révélées par les plus récentes recherches.

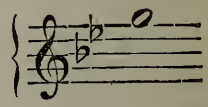
L'idée de traduire les sons musicaux par un système de signes graphiques, semble être née en Grèce, chez cette race immortelle à qui l'humanité doit les premières notions de tout art et de toute science. Nous ne trouvons aucune trace certaine d'une semblable écriture chez les autres peuples de l'antiquité, et l'on est porté à croire que toutes les créations de même ordre reposent sur cette base primitive et unique.

La notation grecque nous a été transmise dans ses moindres détails par les musicographes des premiers siècles de l'ère chrétienne, et son déchiffrement ne présente plus guère d'incertitudes (1). Elle se compose d'une double série de caractères alphabetiques, l'une destinée à la voix, l'autre aux instruments. Chaque lettre représente un son *absolu* ; chacun des deux alphabets contient 67 signes, et embrasse un étendue totale de trois octaves et un ton.

Limite grave du *ton* hypodorien. . . . .



Limite aiguë du *ton* hyperlydien. . . . .



Par une analyse minutieuse des deux systèmes de notation, M. Westphal a pu déterminer leur âge relatif. Les notes instrumentales appartiennent à un alphabet que nous ne lisons que sur les inscriptions les plus anciennes ; son invention est attribuée avec beaucoup de vraisemblance à Polymneste, l'un des chefs de la période classique de l'art musical grec (550 ans av. J.-C.). La notation vocale trahit une origine plus récente : ses signes sont empruntés à l'alphabet ionien, dont les Grecs ne se sont servis qu'à partir du IIIe siècle avant notre ère. (2)

On a beaucoup exagéré les complications et les difficultés de la notation antique. Dans la pratique usuelle, les 134 signes étaient considérablement réduits. En effet, les genres enharmonique et chromatique avaient été suc-

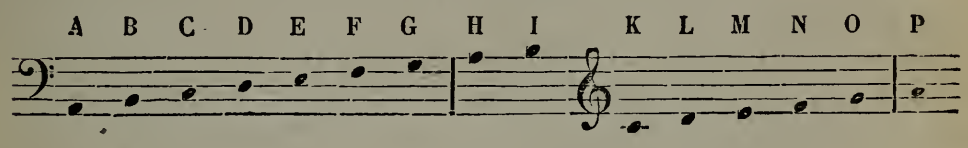
(1) Voir Westphal, *Harmonik und Melopœie der Griechen*, p. 269 et suiv. Leipzig, Teubner 1863.

(2) Nous sommes en droit d'induire de cette circonstance que, du VIe au IIIe siècle avant J. C., l'accompagnement instrumental seul était fixé par l'écriture ; la mélodie, comme aux temps les plus reculés, n'était conservée que par la tradition. Remarquons, en outre, que la coexistence de ces deux notations est un argument décisif contre ceux qui dénient aux Grecs la connaissance de l'harmonie simultanée. Ainsi que M. Vincent l'a fait observer avec beaucoup de justesse, on ne comprend d'aucune manière comment les voix et les instruments n'auraient pas pu lire la même écriture, s'ils avaient dû rendre constamment et note pour note les mêmes degrés de l'échelle musicale.

cessivement abandonnés ; de plus, on en était venu à noter toutes les compositions dans un seul et même *ton* (1), de même que nous en usons pour certains instruments, tels que les cors et les trompettes. De toute manière, il est certain que cette notation se vulgarisa assez promptement, tant en Grèce qu'à Rome, et qu'elle resta en usage jusqu'à la chute de l'empire romain. Au cinquième siècle de notre ère, nous la retrouvons chez Boèce, déjà réduite, il est vrai, à l'état de langue savante, c'est-à-dire expliquée et commentée au moyen d'une notation plus usuelle.

Cette dernière, à laquelle la postérité a conservé le nom de boétienne, procède du système hellénique, et s'en est inspirée sans aucun doute. Elle se compose des quinze premières lettres de l'alphabet latin, lesquelles correspondent aux quinze sons du *système complet* des Grecs :

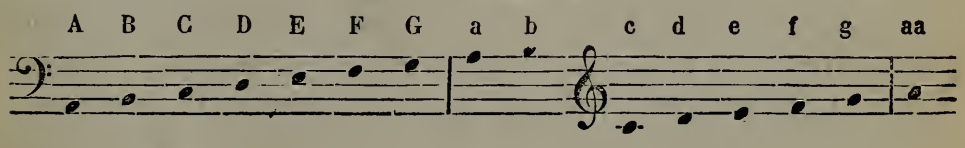
Notes boëtiennes :



Ainsi qu'on peut s'en convaincre au premier coup d'œil, cette série ne renferme que des intervalles strictement diatoniques. Le *si bémol* lui-même, que l'on trouve dans l'échelle grecque depuis les temps les plus reculés, n'y est pas exprimé. Nous avons par là une preuve évidente de la grande simplicité des mélodies romaines.

Peu de temps après Boèce, la notation latine subit une modification des plus heureuses. Les sept premières lettres seules sont conservées ; elles se répètent maintenant à l'octave supérieure, avec une légère nuance dans la forme :

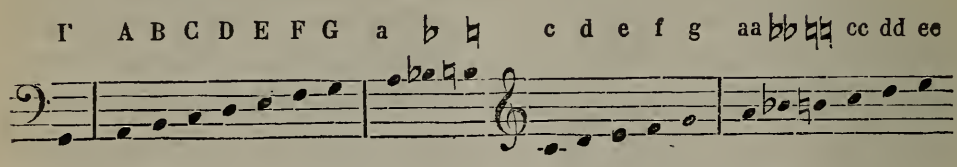
Lettres grégoriennes :



Une tradition antique rattache le nom de saint Grégoire à cette écriture simplifiée. Cependant il est douteux qu'il en soit l'inventeur, et même qu'il en ait fait usage pour la notation de son *Antiphonaire-centon*. Pendant les siècles suivants, l'échelle grégorienne s'enrichit d'une note au grave ; à l'aigu, elle s'accrut d'une quinte ; enfin on rétablit dans les deux octaves supérieures l'ancienne *trite-synemmenon*, le *si bémol*. Au commencement du

(1) Dans le *ton* lydien, lequel correspond à notre échelle armée d'*un* bémol.

XIe siècle, elle avait atteint les limites qui ne devaient pas être dépassées pendant tout le cours du moyen âge.



Un tel système, dans toute sa simplicité, nous semble admirablement approprié aux exigences du chant religieux, tel qu'il s'est développé dans l'Église catholique. Des lettres isolées, peu nombreuses, et parfaitement distinctes les unes des autres, en fallait-il davantage pour exprimer une mélodie sans rhythme déterminé?

Et cependant, nous devons croire que les musiciens de l'époque en avaient jugé différemment, car bientôt on voit se produire une foule d'essais dans le but avoué de remplacer la notation grégorienne (1). Ces tentatives individuelles avortent et devaient nécessairement avorter. Les réformes de ce genre ne sont pas l'œuvre de la raison réfléchie, elles ne sortent pas d'une révolution artificielle et sciemment exécutée.

Aussi, pendant que de pieux moines, du fond de leur cellule, faisaient et défaisaient leurs systèmes. il s'élaborait une écriture des sons à qui un bien autre avenir était réservé, car elle allait devenir, par une série de transformations, l'écriture musicale dont nous nous servons encore aujourd'hui. Il s'agit de cette notation singulière connue sous le nom de *Neumes*.

Basée sur un principe étranger aux notations alphabétiques, qui ne sont que l'application des signes du langage à un autre ordre de faits, l'écriture neumatique s'attache à reproduire, par des signes spéciaux, l'élévation et l'abaissement des sons, l'intonation en un mot. Elle contient deux espèces de signes : pour les sons isolés, des points, des virgules, des accents ; pour les groupes de sons placés sous une seule syllabe, elle se sert de crochets, de traits diversement contournés. L'aspect général est des plus bizarres.

Une profonde obscurité enveloppe l'origine des neumes. Ce n'est point ici qu'il convient de discuter les diverses hypothèses qui ont été hasardées à ce sujet. Disons toutefois qu'il ne peut être question d'un emprunt fait aux peuples germaniques (2). Ceux-ci nous apparaissent dans les premiers siècles du christianisme comme n'ayant pas d'arts : tous les éléments de leur culture intellectuelle datent de leur contact avec les peuples de l'antiquité clas-

(1) Voir surtout chez Hucbald (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 152 et suiv.).

(2) M. Fétis, qui a longtemps défendu ce système, semble l'avoir abandonné dans ces derniers temps.

sique. Ce serait assurément un phénomène fort étrange que l'existence d'une notation musicale chez une race à peine initiée à l'usage de l'écriture pour les actes les plus importants de la vie privée. Ajoutons, en outre, que la terminologie dans son ensemble (*punctum*, *virga*, *pressus*, *clivis*, *podatus*, etc.) plaide hautement pour une origine gréco-latine.

Il est très-difficile de déterminer rigoureusement l'époque où l'on a commencé à noter en neumes. Si nous nous en tenons exclusivement aux manuscrits, ce qui est commandé dans une matière devenue presque inextricable à force de dépense d'imagination et d'hypothèses en l'air, disons que l'on peut constater avec certitude cette notation au VIIIe siècle. Dans cette période primitive, tout est vague et indécis. La hauteur relative des points est rarement observée; nulle part on ne voit trace de clefs ou de lignes. Quand nous avons sous les yeux une antienne ou un plainchant quelconque, dont le motif fondamental nous est resté familier, nous parvenons à nous orienter au milieu de ces arabesques capricieuses; mais alors qu'il s'agit d'une mélodie totalement inconnue, les neumes de cette espèce peuvent être hardiment déclarés indéchiffrables. On a néanmoins essayé de les déchiffrer; mais jusqu'à ce que les traducteurs puissent justifier d'une méthode qui permette aux musiciens de contrôler leurs découvertes, on doit envisager ces essais comme prématurés.

Au reste, l'opinion des théoriciens du XIe siècle n'est pas faite pour nous inspirer une grande confiance dans le résultat final de ces recherches. Gui d'Arezzo affirme positivement que cette espèce de neumes n'est qu'une écriture abréviative destinée à aider la mémoire (1), et il la compare plaisamment à un puits dont on ne saurait tirer de l'eau faute d'une corde (2). Cependant, à cette époque, un pas décisif avait été fait. Un *notateur* inconnu du Xe siècle s'était avisé de disposer ses points et ses traits au-dessus et au-dessous d'une ligne tracée sur le parchemin et marquée d'une lettre grégorienne; du même coup la portée et les clefs étaient inventées. Gui d'Arezzo n'eut qu'à étendre et à régulariser cette heureuse innovation. Un siècle plus tard, la portée de cinq lignes était définitivement adoptée pour la musique mesurée : quant au plainchant, il s'en tint dès-lors à sa portée caractéristique de quatre lignes.

A mesure que l'usage de la portée se généralisa, les signes neumatiques

(1) Causa vero breviandi neumæ solent fieri.
(Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 30.)

(2) At si littera vel color neumis non intererit
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus.
(Ib., p. 31).

prirent une forme plus arrêtée et plus nette. Les caractères marquant des sons isolés se transforment uniformément en points ronds ou carrés. Dès-lors l'écriture de l'intonation n'offre plus de difficultés sérieuses et peut être considérée comme fixée dans ses traits généraux.

Il n'en est pas de même pour les signes exprimant le rhythme musical. Ceux-ci sont le produit d'une élaboration lente et graduelle qui se prolongea jusqu'au milieu du XVIIe siècle, et qui peut-être de nos jours n'a pas atteint son terme extrême. Ceci cessera de paraître un paradoxe, si l'on veut bien réfléchir aux changements qui se sont produits dans cette partie de notre écriture pendant le cours de la période actuelle de l'art. Combien de musiciens, en effet, et des meilleurs, ignorent la valeur exacte à donner à quelques ornements, et particulièrement aux *appogiatures*, dans des œuvres tout à fait modernes, celles de Haydn et de Mozart, par exemple ?

C'est un caractère propre à la notation occidentale que d'exprimer dans un seul et même signe l'intonation et la durée des sons. Chez les anciens, les signes rhythmiques formaient une catégorie à part et se superposaient aux notes.

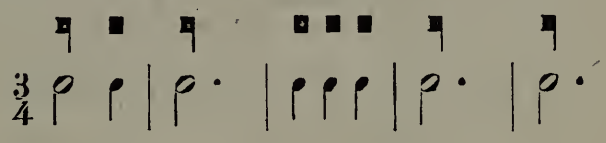
Les premiers auteurs chrétiens, exclusivement préoccupés du chant religieux, n'accordent qu'une importance secondaire aux questions de rhythme. Il est douteux que les neumes *primitifs* renfermassent des signes de durée. Au moins n'apercevons-nous rien de ce genre dans les rares spécimens de musique profane qui nous sont parvenus sous cette forme étrange. Le besoin de marquer par l'écriture la durée relative des sons ne s'est produit chez nous qu'au moment de la création du *déchant*. Selon toute apparence, la réflexion eut peu de part à ces premiers essais. Les règles d'abord établies, se modifient à mesure des combinaisons nouvelles qui se produisent. Bientôt des contradictions se manifestent dans la théorie naissante, et donnent lieu à la création de nouvelles règles, qui elles-mêmes deviennent insuffisantes au bout de fort peu de temps. C'est l'histoire de tous les systèmes à leurs commencements.

Grâce aux indications disséminées dans les écrits théoriques, il est assez facile de suivre les diverses phases de l'établissement de la théorie rudimentaire. L'élément fondamental de la semeïographie rhythmique est le point carré, sans aucun appendice (■) : cette figure représente le *temps*, l'unité rhythmique, et porte le nom de *brève* (1). Le même point avec une queue à droite dirigée vers le bas, s'appelle *longue* (■|) : il exprime une durée égale à celle de deux unités. Telle est la règle primitive : elle a été absolue pendant quelque

(1) Dans les exemples qui vont suivre, la *brevis recta*, l'unité de temps, est traduite par la noire (en 3/4), ou par la noire pointée (en 9/8).

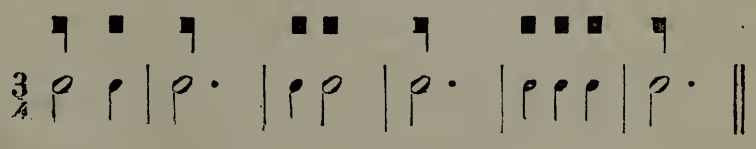
temps, si nous en croyons un théoricien anglais du XIIIe siècle, Walter Odington (1).

Mais souvent il fallait exprimer, dans un son unique, la durée de trois brèves, la mesure à trois temps étant seule connue. Au lieu de créer, à cet effet, une nouvelle figure, on se contenta purement et simplement du point à queue, lequel se trouva ainsi avoir deux significations différentes. Dès lors le chanteur eut à discerner entre la longue *imparfaite* (= deux temps), et la longue *parfaite* (= trois temps), en se guidant sur une règle qui disait : *La longue est imparfaite devant une seule brève, elle est parfaite devant deux ou plusieurs brèves, ainsi que devant une autre longue.*



Rien de plus simple que cette règle, rien de plus innocent en apparence. Et pourtant ce fut là le premier pas dans une voie qui devait aboutir aux misérables subtilités de la notation proportionnelle, et sur laquelle la musique s'attarda pendant plus d'un siècle. La conception fondamentale du système est faussée : *ce n'est plus seulement la figure qui détermine la durée, mais aussi sa position au milieu des autres figures.*

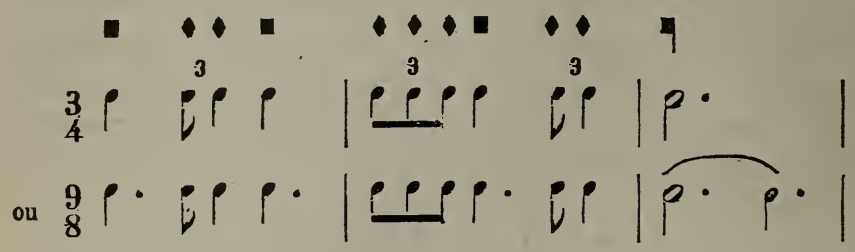
Le principe une fois admis, les conséquences ne tardèrent point à se produire. On avait attribué deux valeurs à la figure de la longue; il fallut en faire de même pour la brève, et dès lors il y eut une brève normale, *brevis recta* (= un temps) et une brève double, *brevis altera* (= deux temps) : cette dernière faisant double emploi avec la longue imparfaite. De là trois nouvelles règles : *Une brève entre deux longues est normale; — quand deux brèves sont précédées et suivies d'une longue, la première est normale, la seconde double; — trois brèves consécutives sont normales.*



Dès les premiers temps du déchant nous trouvons une troisième figure : le point en losange (♦) la *semi-brève*, nom mal choisi s'il en fut. Jamais, en effet, ce point ne représente la moitié du temps; tantôt il en vaut le tiers (*semi-brève mineure*), tantôt les deux tiers (*semi-brève majeure*); le prin-

(1) Longa apud priores organistas duo tantum habuit tempora. (Coussemaker, *Script.*, t. I, p. 235.)

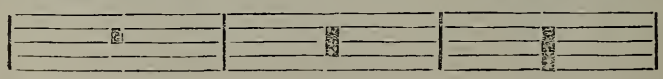
cipe de la division ternaire, on le voit, se poursuit avec une logique inflexible. Quant aux règles qui fixent la durée des semi-brèves, elles sont analogues à celles qui régissent les brèves : *Dans un groupe de deux semi-brèves la première est mineure, la seconde majeure; — trois semi-brèves consécutives sont mineures.*



Outre ces trois figures, les contemporains de Francon connaissaient la *longue double*, appelée plus tard *maxime* (= six temps). La semi-brève servit à exprimer, non-seulement les tiers, mais aussi les sixièmes de temps, jusqu'à l'invention de la *minime* ( ) au XIVe siècle.

Pour terminer l'énumération des signes rhythmiques, il ne nous reste que les silences. Par une exception qui nous frappe agréablement, leurs fonctions peuvent se résumer en une seule règle : *elles valent autant de temps qu'elles traversent d'espaces.*

Pause d'un temps. de deux temps. de trois temps.



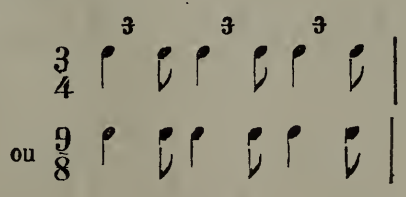
La théorie que nous venons d'analyser sommairement ne brille ni par la simplicité ni par la logique, mais à tout prendre il suffit de quelques heures pour s'y orienter. Aussi la notation du moyen âge serait un véritable jeu d'enfant sans la présence des *ligatures*, groupes de sons sous une même syllabe. La ligature, dernier vestige de l'ancienne écriture neumatique, n'a totalement disparu de la notation que dans le courant du XVIIe siècle.

Dans le plainchant où tous les sons ont, au moins théoriquement, la même durée, la lecture de ces groupes n'offre aucune difficulté. Il n'en est pas de même dans le chant mesuré. Les longues, brèves et semi-brèves, au lieu de conserver la figure qu'elles ont à l'état isolé, sont le plus souvent identifiés dans la forme. Il semble que l'esprit subtil du moyen âge, personnifié à cette même époque par la philosophie d'Abailard, se soit complu à former dans la théorie des ligatures un chef-d'œuvre de difficulté vaincue. La durée des sons est régie : premièrement, par la place qu'ils occupent soit au commencement, soit au milieu, soit à la fin du groupe; deuxièmement, par le

mouvement mélodique ascendant ou descendant; troisièmement, par l'adjonction d'un trait vertical, lequel a une signification différente selon qu'il est placé en haut, en bas, à gauche ou à droite de la note. De là une immense quantité de règles avec leur cortége obligé d'exceptions. De là aussi ces distinctions fastidieuses de notes *avec propriété*, *sans propriété*, *avec propriété opposée* et tout ce jargon barbare sous lequel les choses les plus simples prennent une apparence compliquée.

Je ne vous entraînerai pas plus loin sur ce terrain aride et stérile. Aussi bien le peu que je viens de vous dire suffira à vous donner une idée des signes rhythmiques et des combinaisons qu'ils pouvaient reproduire. Évidemment un tel système dans tout son raffinement accuse l'enfance de l'art. Deux défauts surtout doivent vous y frapper : — le même signe comporte plusieurs significations, — la même idée se traduit par des signes différents.

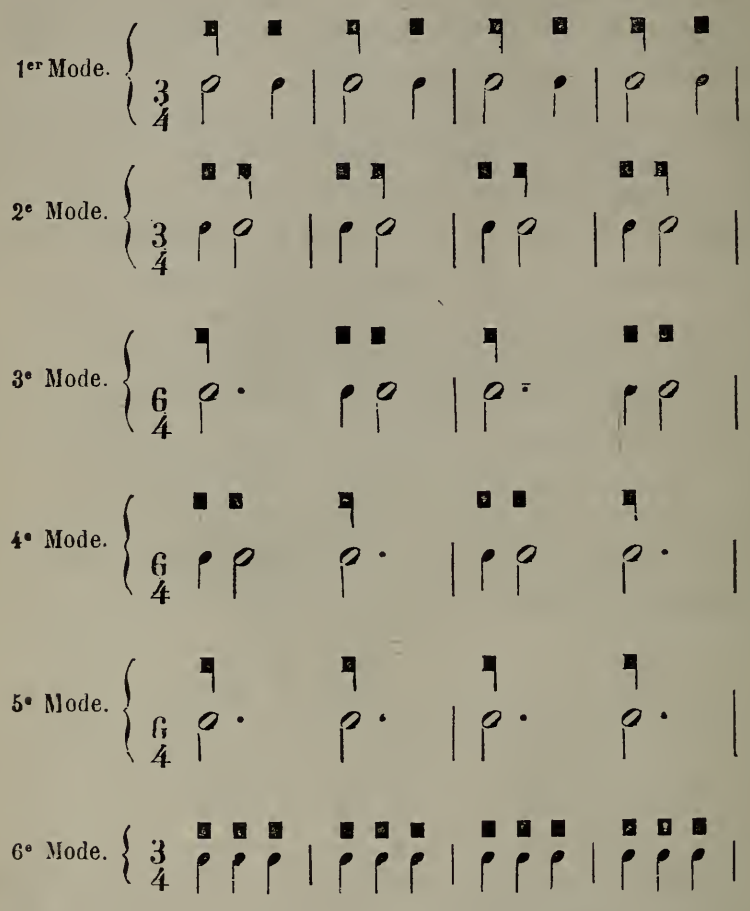
Mais quand on descend aux divisions des semi-brèves, bien d'autres bizarreries se révèlent. Nous voyons apparaître constamment des rhythmes boiteux et syncopés, tout-à-fait opposés à notre sens musical et inouïs dans la musique d'aucun peuple. Et, chose plus singulière encore, les formes rhythmiques les plus naturelles ne peuvent être rendues par cette écriture. En effet, je ne sache pas qu'il soit possible d'y exprimer cette forme usuelle de la mesure à trois temps :



On pourrait se demander si tout cela est bien réel et si nous lisons exactement ce qui est écrit. Mais si nous interrogeons les traités théoriques nos doutes s'évanouissent. Les règles sont formelles et explicites, les documents contemporains abondent, et partout nous retrouvons la même théorie reproduite dans des termes souvent identiques.

Il est donc impossible de nier la réalité de ces formes étranges. Comme d'un autre côté il est également impossible de les tenir pour des conceptions spontanées, la conclusion s'impose d'elle-même; ce sont des combinaisons artificielles suggérées par la théorie. Ce qui confirme jusqu'à l'évidence cette manière de voir, c'est le rôle même des semi-brèves dans les morceaux à plusieurs voix. En général, elles ne figurent que dans les parties ajoutées, dans les contrepoints; on les rencontre rarement dans le *Ténor*, dont la mélodie, on le sait, est presque toujours empruntée à un chant populaire, profane ou religieux. C'est donc ici qu'il faut chercher les rhythmes caractéristiques de ces siècles reculés.

Or, toutes les mélodies de cette espèce se laissent ramener à une demi-douzaine de types rhythmiques appelés *modes* par les théoriciens de l'époque franconienne. Ces modes rhythmiques ne sont eux-mêmes que les combinaisons les plus élémenaires de la mesure à trois temps.



Pourquoi l'art, à une certaine époque, s'est-il renfermé dans ces formes à l'exclusion de toutes les autres? Quelle est l'origine de ces modes et comment se sont-ils établis dans le déchant?

Autant de questions qui méritent de nous occuper encore quelques instants.

Ainsi que nous venons de le voir, les rhythmes primitifs de la musique mesurée ont été empruntés au chant populaire. Comment d'ailleurs en serait-il autrement? L'art proprement dit, qui était en possession d'une

théorie, qui avait ses écoles, ses législateurs; cet art, au XIe siècle, était purement ecclésiastique et ignorait la division *esthétique* du *temps*. Il nous faut donc admettre provisoirement que la musique populaire ne connaissait alors que la mesure ternaire. Cette thèse est-elle susceptible d'une démonstration logique? Est-elle appuyée par des témoignages historiques?

Depuis notre dernière entrevue ces questions m'ont beaucoup préoccupé, je les ai étudiées à nouveau, et je crois aujourd'hui pouvoir y répondre par l'affirmative.

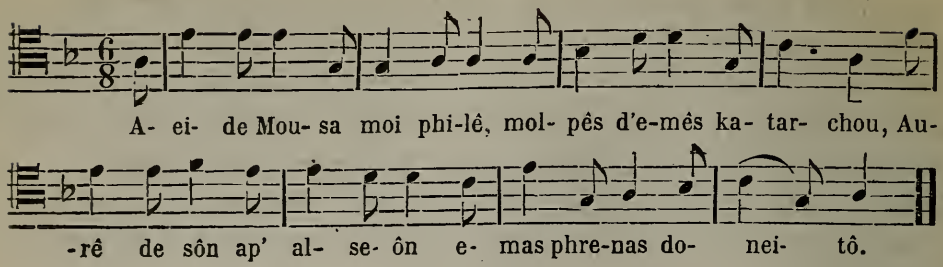
Et d'abord, constatons que la mesure ternaire est par essence le rhythme du chant et de la danse chez les peuples de race gréco-latine. Que l'on parcoure la côte de la Méditerranée depuis le fond du golfe de Tarente jusqu'au détroit de Gibraltar, partout, à Naples comme à Séville, en Sicile comme en Provence; ici sous le nom de *Farandole*, ailleurs sous les noms de *Tarentelle*, *Boléro*, *Fandango*, *Séguidille*, partout et toujours l'oreille sera frappée par ce rhythme, vif et nerveux, comme le peuple dont il traduit les chants.

Il n'en était pas autrement dix siècles avant J. C., tout nous autorise à le croire. En effet, si nous remontons aux plus anciennes traditions musicales des Grecs (les autres peuples n'ont pas d'histoire intellectuelle à une époque aussi reculée), nous apprenons que le trois-temps était le rhythme caractéristique des chants et des danses exécutées en l'honneur de Cérès et de Bacchus, au temps des vendanges et de la moisson. Exclu des hautes régions de l'art lyrique, où dominaient des formes plus sévères, le rhythme ternaire resta longtemps confiné dans le domaine du peuple. Ce fut l'Ionien Archiloque qui l'éleva au-dessus de cette sphère vulgaire et le fit admettre parmi les rhythmes réguliers. C'est ainsi que le trois-temps s'introduisit dans la lyrique subjective, dans la tragédie et la comédie (nous pourrions dire l'opéra et l'opéra-comique); mais son origine plébéienne, son caractère profane et mondain, le tint toujours éloigné de la lyrique calme et religieuse (1).

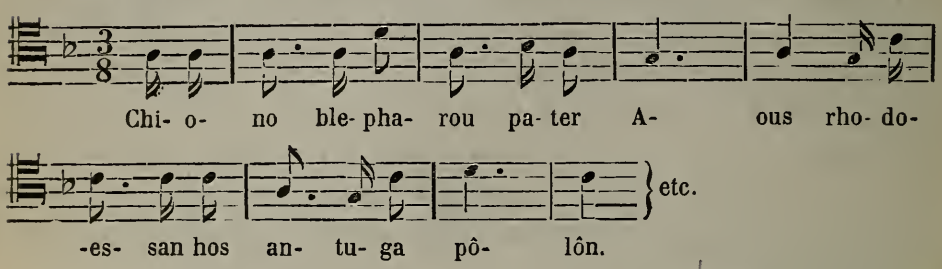
La forme mélodique des chants d'Archiloque est à jamais perdue, mais grâce aux travaux admirables de MM. Rossbach et Westphal, leur contexture rhythmique peut être reconstruite dans ses moindres détails. En général les périodes sont coupées symétriquement en phrases de quatre ou six mesures simples (3/8). Dans les compositions plus récentes, la coupe *carrée* finit par dominer presque exclusivement : sous ce rapport les mélodies grecques qui nous sont parvenues dans leur notation originale ont une physionomie aussi moderne que possible.

(1) Rossbach et Westphal, *Griechische Metrik*, p. 132 et suiv. (Leipzig, Teubner 1856

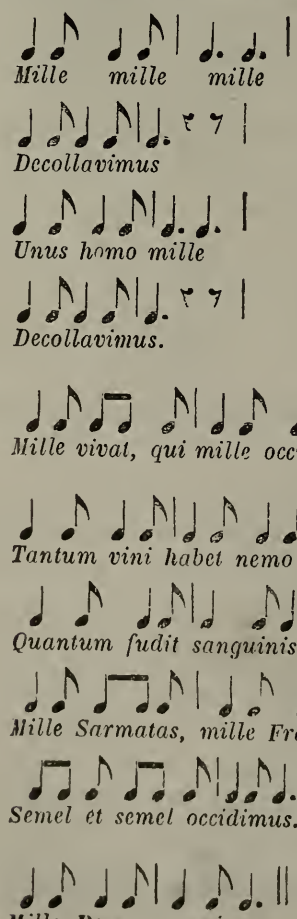
FRAGMENT DE L'HYMNE A LA MUSE (Traduction de M. Westphal).



FRAGMENT DE L'HYMNE A APOLLON (Traduction de M. Bellerman).

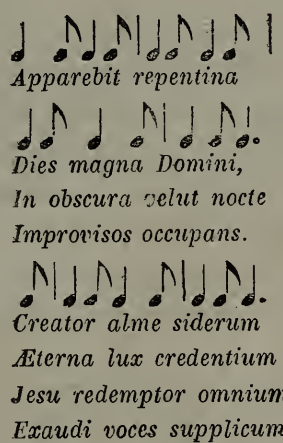


L'art populaire des Romains, sur lequel nous avons quelques données éparses, fournit des rhythmes analogues, témoin la sauvage chanson où les soldats du tribun Aurélien célèbrent leurs propres exploits. (240 ans après J. C.)



Remarquons, en passant, que ces vers ne sont pas construits d'après le principe de la *quantité*, ils sont *accentués*. C'est la manière rustique des poètes vulgaires, et plusieurs indices nous autorisent à croire que le peuple n'a jamais connu un mécanisme plus savant.

S'il est un genre qui par son origine, ses tendances, sa destination spéciale devait se rallier aux formes populaires, c'est assurément l'Hymnodie chrétienne. De tout le système harmonique des Grecs, le nouvel art religieux n'avait gardé que les échelles *modales* en rejetant les genres enharmonique et chromatique, l'accompagnement instrumental, les échelles transposées. De même dans le domaine rhythmique, il s'en tient aux combinaisons élémentaires du trois-temps. Presqu'à la même époque où les soldats d'Aurélien entonnent leur refrain sanguinaire, Ambroise, le courageux et saint évêque de Milan, chante sur un rhythme semblable la venue prochaine du Seigneur. (375 ans après J. C.)



Au point de vue du rhythme poétique, il y a là des trochées et des iambes, plus ou moins irrégulièrement formés : pour nous autres musiciens, il n'y a que des mesures à trois temps, commençant tantôt par le *frappé*, tantôt par le *levé*. Ces hymnes appartiennent bien réellement à la musique mesurée, aucun doute ne doit subsister à cet égard. Le latin a pu devenir pour la masse des fidèles une langue morte; l'orthodoxie grégorienne a pu passer son niveau sur la durée de tous les sons; le rhythme simple et puissant, incarné dans ces hymnes vénérables, a traversé les siècles et, aujourd'hui comme au IVe siècle, le peuple chante dans la pure mesure à trois temps :

Creator alme siderum.

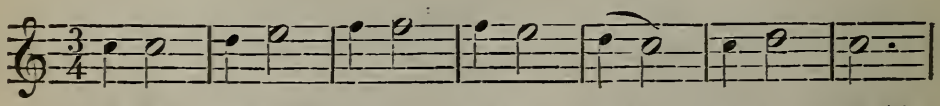
Nous n'éprouvons aucune difficulté à suivre la trace des formes ambroisiennes pendant les périodes les plus obscures du moyen âge. Du IVe au

VIIIe siècle, une énorme quantité d'hymnes a dû être composée sur ces types primitifs, à en juger par le nombre considérable de celles qui sont restées dans la liturgie catholique. Au IXe siècle, la même coupe rhythmique apparaît dans quelques chansons profanes, que nous possédons en notation neumatique. Enfin, à la naissance de la littérature romane, la mesure ternaire est transportée dans la poésie chantée des nouveaux idiomes. La forme trochaïque surtout prend une extension considérable, et semble devenir le rhythme universel. Encore à la fin du XIIe siècle, Adam de la Hale s'en sert presque exclusivement dans sa fameuse pastorale : le jeu de *Robin* et *Marion*.

Nous nous trouvons ici ramenés à notre point de départ. Il doit nous être prouvé maintenant que la musique populaire des races latines n'a jamais été sympathique aux rhythmes d'origine binaire, et qu'elle ignorait totalement ces rhythmes au moment de la création du déchant.

Maintenant l'examen des six modes franconiens ne doit plus nous arrêter longtemps.

Quant au premier mode, nous venons d'établir longuement sa filiation historique. Son origine antique n'était pas inconnue aux auteurs du moyen âge : Jean de Garlande le nomme *le plus ancien et le plus naturel*. La forme ïambique (celle qui commence par le temps levé) est très-rare dans les productions des déchanteurs. Les théoriciens, il est vrai, nous parlent d'un rhythme ïambique (c'est leur deuxième mode) : mais ce n'est pas là l'ïambe au sens des anciens : la brève qui devrait occuper le *levé*, occupe le *temps fort*. D'ailleurs les vers adaptés à cette coupe sont parfaitement trochaïques.



A la che-mi- né- e, El froit mois de gen- vier (2).

Partout où le texte poétique donne de vrais ïambes, le musicien trouve moyen de commencer la mélodie au temps frappé. Cela lui est d'autant plus facile, que la langue française, dès son origine, se montre assez peu rigoureuse à l'endroit du rhythme musical.

Les troisième et quatrième modes doivent être considérés comme des créations artificielles, postérieures à l'invention de la notation mesurée. Plusieurs siècles après que le peuple se fut mis à rimer et à chanter dans l'idiome vulgaire, le latin s'était maintenu dans les classes éclairées à l'état de langue littéraire et jamais les traditions classiques n'avaient complètement disparu. La renaissance intellectuelle qui marqua le commencement du XIIe siècle donna une forte impulsion aux études latines. On chercha à adapter les théo-

(2) Id., *La musique harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, monument n° 49.

ries métriques des anciens à la nouvelle pratique rhythmique. C'est ainsi que l'on voit apparaître dans la nomenclature franconienne le dactyle (longue suivie de deux brèves), et l'anapeste (deux brèves suivies d'une longue). Mais ces rhythmes, essentiellement binaires, n'étaient pas applicables à un système de musique mesurée qui ignorait le deux-temps. D'après une règle mentionnée plus haut, deux *brèves* consécutives étaient forcément de durée inégale (la première était *recta*, la seconde *altera*); en conséquence, le *dactyle* et l'*anapeste* furent travestis en rhythmes ternaires et prirent, parmi les modes, la troisième et la quatrième place. Le cinquième et le sixième modes n'ont été imaginés que pour compléter le système.

Ici se termine l'énumération des types rhythmiques reconnus et classés par les théoriciens du XIIe et XIIIe siècles. Dès le XIIIe siècle, la pensée musicale déborde ce cadre trop étroit, et la science, toujours en arrière sur la pratique, est amenée à créer une foule de distinctions sous le nom de modes irréguliers. Enfin, au commencement du XIVe siècle, la division binaire du temps apparaît dans la musique et transforme le système de notation. Les détails de cette révolution, à laquelle se rattachent les noms de Philippe de Vitry et de Jean de Muris, sont encore peu connus. Les prochaines publications de M. de Coussemaker porteront probablement la lumière sur ce point, et nous feront connaître cette époque aussi bien que nous connaissons aujourd'hui celle qui a précédé.

Une étude sur le rhythme musical devrait embrasser la périodologie des compositions, leur construction générale, mais cette méthode appliquée à un art aussi primitif ne donnerait que des résultats peu intéressants. La structure des phrases musicales, chez les premiers déchanteurs, ne manque ni de régularité ni de symétrie. Dans les compositions à plusieurs voix, où les diverses coupes rhythmiques sont combinées entr'elles, les compositeurs du XIIIe siècle déploient une habileté qui va jusqu'au raffinement; mais, en somme, la forme est flottante et vague. C'est le procédé de l'*arabesque* à l'état d'enfance.

Quant aux nuances de style qui caractérisent les divers genres de morceaux, il est difficile de les saisir à travers les définitions obscures et souvent contradictoires des auteurs. Ces distinctions, apparemment très-sensibles pour les contemporains, nous échappent complètement, alors même que nous avons les compositions sous les yeux. Toutefois il est une division qui s'impose d'elle-même : d'un côté les compositions faites sur un motif donné, chant religieux ou profane ; d'un autre côté les œuvres inventées dans toutes leurs parties par le compositeur.

A la première catégorie appartient l'*organum purum*, que nous pouvons comparer à un chorat traité grossièrement en contre-point fleuri; ensuite le *motet*, composition plus travaillée à trois voix au moins.

La seconde catégorie comprend le *conduit* que l'on doit identifier avec l'*organum ordinaire*, si l'on s'en réfère aux exemples donnés par M. de Coussemaker; de plus, le *rondeau*, assez semblable à nos canons populaires, enfin le *hoquet*, composition d'un genre particulier dans laquelle les différentes parties vocales sont coupées fréquemment par des interruptions, des pauses, des syncopes disposées de la manière la plus bizarre.

A l'inspection de ces œuvres réellement compliquées, on se demande quel était le degré d'habileté des chanteurs appelés à les interpréter. Cette question, jusqu'à présent négligée par les auteurs, serait digne d'un examen spécial et attentif.

On est étonné de trouver dans Jérôme de Moravie, des idées sur l'art du chant, qui témoignent d'une observation déjà très-longue. Les trois registres de la voix d'homme y sont décrits et dénommés avec une exactitude surprenante. Nous y puisons en outre des renseignements précieux sur les ornements du chant en usage à cette époque, particulièrement en France, alors la patrie du beau-chant (1). Parmi ceux dont l'interprétation n'offre pas de doute, nous citerons en premier lieu la *plique*, si souvent mentionnée par les écrivains et qui a le plus grand rapport avec notre appoggiature. Ensuite sous le nom générique de *fleurs harmoniques*, le même traité nous décrit une grande variété de *trilles*, désignés chacun par une épithète spéciale : *fleur longue*, trille lent de demi-ton ; *fleur ouverte*, trille d'un ton entier ; *fleur subite*, trille augmentant graduellement de vitesse. Nous reconnaissons notre *acciaccatura* (petite note) dans l'ornement nommé *reverberatio* ; Jean de Garlande nous donne des exemples du *portamento* sous le nom de *sonus ordinatus*, ainsi que du son filé, qu'il nomme *nobilitatio vocis* (2), enfin il n'est pas jusqu'aux points d'orgue de nos virtuoses-chanteurs, dont nous ne puissions trouver l'équivalent dans ces *copules* placées à la terminaison des déchants ou avant les rentrées du *chant donné*

Il ne semble pas que la musique vocale fût accompagnée par l'orgue ou par tout autre instrument. En général on peut dire que la musique instrumentale tient peu de place dans l'art proprement dit au moyen âge. Les écrivains n'en font mention qu'en passant, et d'une manière toute incidente, mais leurs notices, toutes brèves qu'elles sont, ne laissent pas que d'être parfois fort instructives. Nous y apprenons par exemple : que l'étendue de certains instruments dépassait de beaucoup, à l'aigu, l'échelle générale

(1) *Scriptores*, t. I, p. 89 et suiv.
(2) Ib., p. 115 et suiv.

admise dans la théorie ; que la musique instrumentale admettait des durées plus petites que la semi-brève; que le hoquet est la reproduction d'un effet particulier aux instruments à vent, et, par une exception unique, nous trouvons chez Jérôme de Moravie, une instruction assez détaillée sur l'accord et le doigté du rebec et de la viole (1). En l'absence de tout spécimen appartenant à cette branche de l'art, on pourrait douter que la musique instrumentale eût été écrite au moyen âge, si nous n'avions le témoignage formel d'un auteur du XIIIe siècle. (2) Nous ne devons donc pas renoncer à l'espoir de retrouver quelques fragments de cette espèce. Une telle découverte serait d'autant plus précieuse que nos plus anciens monuments dans ce genre ne remontent pas au delà du XVIe siècle.

Je ne puis terminer cette étude sans indiquer, au moins sommairement, les noms des principaux musiciens de cette période, l'époque où il ont vécu et la part qui doit être attribuée à chacun d'eux dans l'œuvre commune de ces premiers temps. Ces données, fournies par les dernières publications de M. de Coussemaker, pourront être rectifiées et complétées par la suite, mais leur ensemble ne sera pas sensiblement modifié. (3) En effet, si les indications chronologiques nous manquent complétement en ce qui concerne les premiers déchanteurs, nous connaissons assez bien l'ordre dans lequel ils se succèdent ; de plus, nous avons deux dates certaines qui nous permettent de fixer définitivement les limites extrêmes dans lesquelles ils doivent être enfermés : d'un autre côté, Gui d'Arezzo (1024), qui est manifestement antérieur à ce mouvement, de l'autre, Jérôme de Moravie, (1260), dont la doctrine résume les travaux de Franco et de ses prédécesseurs immédiats.

C'est sous le règne de Philippe I, arrière petit-fils d'Hugues Capet, entre la conquête de l'Angleterre (1066) et la première croisade (1099), que nous devons placer les premiers essais du déchant. Aucun nom d'auteur, aucune composition harmonique de cette époque ne sont parvenus jusqu'à nous. Les durées n'étaient pas indiquées par la notation : l'enseignement oral suppléait à l'absence des signes graphiques. Les premiers noms historiques que nous rencontrons dans les annales de déchant sont ceux de trois Parisiens, maîtres de chapelle ou organistes de Notre-Dame : maître *Léon ou Léonin*, cité parmi les créateurs de la notation mesurée ; maître *Ferrotin*, surnommé par ses contemporains *le Grand* et dont quelques compositions nous sont connues,

(1) *Scriptores*, p. 152.
(2) Ib. p. 339.
(3) Voir surtout *La musique harmonique*, p. 38 et suiv.

enfin maître *Robert de Sabillon*. La découverte de ces trois noms est d'un intérêt immense pour l'histoire de la musique ; elle nous éclaire sur le rôle que Paris a joué dans ce mouvement artistique. L'époque de leur vie peut être provisoirement rapportée aux temps de Louis le Gros et de Louis VII (1108—1180). C'est aussi dans la seconde moitié de cette période que nous devons placer *Pierre de la Croix*, surnommé le Picard (il était d'Amiens), ainsi que les deux grands théoriciens *Jean de Garlande* et le *pseudo-Aristote*, dont le véritable nom nous est resté inconnu jusqu'à ce jour.

Le règne de Philippe-Auguste (1180 — 1227), si remarquable sous tous les rapports, vit aussi le point culminant de cette phase de l'art musical. C'est alors que vécurent *Francon de Paris et Francon de Cologne*, noms célèbres qui se sont confondus dans la mémoire de la postérité et que les siècles suivants n'ont jamais oubliés. En l'absence de toute date certaine, la personnalité de Francon a été le sujet des opinions les plus divergentes. C'est ainsi qu'on a voulu l'identifier avec un écolâtre de Liège, qui vivait au XIe siècle, mais cette opinion ne résiste pas à l'examen des faits. En effet la théorie que nous trouvons dans les écrits franconiens suppose une longue suite de travaux antérieurs, et n'appartient pas à une époque de tâtonnements. Il serait difficile d'y découvrir une règle totalemment inconnue à Jean de Garlande ou à Aristote. C'est un travail d'épuration auquel nous assistons : les règles arrivent à une détermination précise, (1) la notation est fixée pour plus d'un siècle. La gloire du théoricien rejaillit sur l'œuvre du compositeur, et au commencement du XIVe siècle, Jean de Muris, put encore entendre exécuter dans les églises de Paris, les compositions du vieux maître.

Le XIIIe siècle fut une époque de production artistique, mais en fait de théorie, elle ne dépassa pas le point de vue franconien. La musique profane prit une certaine importance et compta plusieurs représentants distingués, entre autres le célèbre bossu d'Arras, *Adam de la Hale*, dont notre génération répète encore les mélodies douces et gracieuses.

Il était réservé au XIVe siècle d'inaugurer une nouvelle époque dans l'histoire de l'art musical.

Excusez-moi, Messieurs, si je vous ai retenu longtemps sur un sujet aussi aride. J'ai tenu à vous mettre sous les yeux un résumé fidèle de ce que l'on sait aujourd'hui sur cette période intéressante de l'art musical.

(1) Les écrits franconiens furent encore commentés, à la fin du XVe siècle, par l'Anglais Hamboys. (*Scriptores*, p. 403 et suiv.)

Quand le moyen âge se présente à la fantaisie de l'artiste entouré de son splendide cortége de cathédrales gothiques, pourquoi n'apporte-t-il au musicien que l'écho de ces bizarres déchants?

Il faut bien le dire, la musique harmonique, cette *architecture des sons*, selon l'expression du philosophe allemand, ne réalisa pas à cette époque un idéal acceptable pour les siècles postérieurs. Mais il ne faut pas oublier qu'elle était dans les conditions les plus désavantageuses. L'architecture avait choisi une nouvelle voie, il est vrai, mais les procédés techniques, les principes généraux et universels, elle n'avait eu qu'à les emprunter aux anciens, dont les créations étaient toujours là devant ses yeux. La musique, elle, ayant presque tout à créer à nouveau, théorie, pratique, notation, fut empêchée dans son essor et perdit plusieurs siècles en misérables tâtonnements. Quand elle sortit de ce travail, le moyen âge était déjà loin.

Voilà pourquoi l'œuvre des déchanteurs n'appartient qu'à l'archéologie. L'inspiration musicale n'est pas là, nous la trouvons sous une forme plus naïve dans quelques-uns de ces beaux chants religieux dont l'Église catholique garde le dépôt.

Le développement prodigieux de l'art musical depuis la Renaissance ne doit pas nous détourner de ces beautés d'un autre ordre. N'oublions pas qu'une notable portion de l'humanité s'est nourrie de ces mélodies pendant des siècles et n'a jamais connu d'autre art. Certes, beaucoup de grands musiciens se sont exercés sur la poésie du *Stâbat* et du *Dies Iræ* ; et cependant qui oserait affirmer que l'œuvre de *Pergolèse* et celle de *Mozart* vivront autant que les chants de l'humble musicien du moyen âge.

Dans toutes ses manifestations, l'art a droit à notre admiration quand il réalise l'idéal dans une mesure quelconque. Poursuivons donc cet idéal sans nous laisser décourager ni par l'éloignement du but, ni par les difficultés de la route qui nous conduit vers lui. C'est sur cette route même que les grands artistes de tous les temps ont trouvé la source de leurs plus sublimes inspirations.

Pour moi, je croirai ma tâche de ce soir dignement remplie, si j'ai su vous intéresser aux nobles efforts de nos aînés, et augmenter votre foi dans les destinées impérissables de l'art musical.

SÉANCE ANNUELLE (22e BIS).

27 JANVIER 1867.

SOMMAIRE :

1. Lecture du rapport annuel, par M. Ortolan, secrétaire adjoint.
2. Un mot sur la bibliothèque, par M. Wekerlin, bibliothècaire-archiviste de la Société.
3. Élection de cinq membres du Comité en remplacement de MM. Wekerlin, Delioux, Deffés, Elwart et Blanc, membres sortants rééligibles.

RAPPORT DE M. EUGÈNE ORTOLAN,

SECRÉTAIRE ADJOINT.

Messieurs et chers confrères,

Voici s'ouvrir la cinquième année depuis la formation de notre Société. Quoi qu'en aient pu dire, au premier abord, quelques esprits chagrins, trop facilement portés à mal présumer du résultat de vos efforts, l'Association des Compositeurs de musique n'a pas cessé de se développer. Elle voit successivement arriver dans son sein la plupart de ceux qui se vouent à l'étude et au progrès de notre art, et elle ne saurait mieux répondre aux doutes qui s'étaient élevés lors de son établissement, qu'en s'affirmant par la persévérante union de ses membres.

Avant qu'il soit procédé au renouvellement partiel de votre Comité, mes collègues m'ont délégué l'honneur de vous présenter le compte rendu de leurs travaux pendant l'année qui vient de finir. C'est la seconde fois que je suis appelé à m'acquitter auprès de vous de ce soin : le souvenir de votre bienveillance passée m'est garant de votre indulgence présente, et, d'ailleurs, la bonne confraternité qui s'est établie entre chacun de nous, à la suite de nos relations plus fréquentes, me rassure contre l'émotion bien naturelle à celui qui doit prendre la parole devant cette assemblée.

L'organisation du bureau a éprouvé quelques modifications. Malgré la multiplicité de ses occupations, M. Ambroise Thomas, pendant les trois

premières années de l'existence de la Société, avait su dérober à d'autres travaux le temps nécessaire pour venir présider le Comité; mais, tout en restant l'un des membres les plus assidus du bureau, il a désiré décliner l'honneur de la présidence, dans la pensée qu'il est préférable pour la Société de placer successivement à sa tête des hommes différents. Appelé à faire un nouveau choix, le Comité s'est rendu l'interprète des sentiments de tous en nommant M. Henri Reber, qui a accepté les fonctions de président; MM. Vogel et Gevaert ont été élus vice-présidents. Comme l'année précédente, M. Wolff a été nommé trésorier à l'unanimité; M. Wekerlin est resté chargé de la bibliothèque et M. Poisot de la plume de secrétaire, avec M. Ortolan pour secrétaire-adjoint.

La Société a eu le regret de perdre, cette année, deux de ses membres les plus distingués, M. Leborne, professeur de haute composition au Conservatoire, chevalier de la Légion d'honneur, et M. Walckiers, estimé à la fois comme artiste exécutant et comme compositeur. Je ne saurais rien ajouter, sur la vie et les travaux de ces deux confrères, aux intéressantes notices nécrologiques, si bien écrites par M. Poisot ainsi que par M. Trèves, et qui ont été lues il y a peu de temps devant vous.

Deux membres ont envoyé leur démission par écrit : ce sont MM. Lutgen et Sighicelli. En retour, la Société a admis MM. Gouffé, Magner et Mutel. M. Pougin a été nommé membre libre. De la sorte, le chiffre des sociétaires est resté le même cette année que l'année dernière.

Je n'insisterai pas longtemps sur le résumé des séances mensuelles, dont un compte rendu détaillé est inséré dans le Bulletin périodique de la Société, publié par les soins de MM. Gevaert, Poisot et Wekerlin. Des lectures ont été faites successivement par MM. Elwart, Poisot, Gevaert, Wekerlin et Félix-Clément; vous avez entendu les compositions de MM. Langhans, Prévost-Rousseau, Lacome, Kontski, Nadaud, Serrier, Populus, Liszt, Mathias et Elwart. Ces divers morceaux ont été exécutés, pour la partie instrumentale, par MM. Baur, Hunnemann, Poëncet, Langhans, Poisot, White, Lasserre, Lebouc, Alde, Saint-Saëns, Mathias, et, pour la partie vocale, par MM. Hiestand, Mortier, Archainbaud, Quesne, ainsi que par Mesdames et Mesdemoiselles Anty, Séveste, Bertrand, Peudefer, Claire Huet et Magner. Je ferai seulement remarquer qu'après plusieurs tentatives différentes pour organiser les séances tant hebdomadaires que mensuelles, conformément au désir de la majorité d'entre vous, le Comité a cherché à s'éclairer de l'opinion de tous les sociétaires. Il a été décidé, à la suite d'une entente générale, que les réunions de la fin du mois continueraient à comprendre des lectures et des exécutions musicales, mais que ces dernières seraient empruntées principalement à la musique moderne. Quant aux séances des samedis ordinaires, elles ont été réservées, comme par le passé, aux réunions intimes, sauf le cas où, sur

la demande de quelques membres de la Société, on organiserait une audition spéciale.

Pour subvenir aux différentes dépenses de l'exercice dernier, vous n'avez eu à débourser que la faible somme de 448 fr. 80. Aussi, bien qu'il n'ait été recouvré encore qu'un très-petit nombre des cotisations de l'année 1866, il restait en caisse, à la date du 22 janvier, un actif de 2,032 fr. 90, c'est-à-dire 354 fr. 35 de plus qu'il y a un an. Nous sommes donc en voie de prospérité financière. Vous connaissez, Messieurs et chers confrères, le secret de cette savante économie : permettez-moi de remercier ici, en votre nom, M. Wolff, notre trésorier.

Après ce rapide exposé de la situation de la Société pendant l'année 1866, j'ai à vous entretenir de questions d'un intérêt plus général dont le Comité a eu à s'occuper. Je n'ai pas la satisfaction de pouvoir vous annoncer, sur tous les points, des résultats favorables ; c'est que la solution de ces questions dépend en grande partie du concours de l'opinion publique; c'est qu'il faut, de la part des artistes eux-mêmes, une unité de vue qui ne peut se produire qu'après bien des hésitations et avec le temps. Mais votre Comité a, du moins, la conscience d'avoir apporté son contingent d'efforts pour atteindre le but que nous poursuivons en commun.

Parlons d'abord de la question de l'Opéra-Comique. Nonobstant la situation prospère de ce théâtre impérial, le nombre des ouvrages nouveaux qui y sont représentés n'a jamais été aussi minime que depuis le commencement de la direction actuelle; notamment, les pièces nouvelles en un et deux actes servant de lever de rideau, sont presque entièrement exclues du répertoire. Un pareil ordre de choses, si préjudiciable à tous les auteurs, a surtout pour résultat d'interdire d'une manière absolue l'accès de la scène aux jeunes compositeurs. Cependant, en accordant à l'Opéra-Comique une subvention annuelle de 240,000 fr., l'État n'a pas eu en vue de faire une donation particulière au titulaire du privilége, mais d'encourager l'art dramatique et d'indemniser la direction d'un théâtre essentiellement national des dépenses nécessaires pour assurer une exploitation artistique au lieu d'une exploitation purement mercantile; dans le contrat à titre onéreux intervenu entre l'État et le directeur subventionné, l'administration a eu soin, parmi les clauses du cahier des charges, de déterminer le nombre des ouvrages nouveaux, tant en un et deux actes qu'en trois actes, qui doivent être représentés chaque année; or, il est notoire que les pièces jouées à l'Opéra-Comique, et surtout les levers de rideau, sont bien loin d'atteindre le chiffre fixé par le cahier des charges.

Dans ces circonstances, vos représentants se sont réunis à leurs collègues de la commission des auteurs et compositeurs dramatiques, afin d'essayer en commun une nouvelle tentative auprès de la direction de la salle Favart. Quelle est l'objection principale contre les pièces nouvelles? c'est qu'il faut

payer des droits d'auteur, tandis que les ouvrages du domaine public ne coûtent rien. De là la préférence marquée qu'obtiennent les anciens levers de rideau. Pour résoudre cette difficulté, on a proposé à l'Opéra-Comique de remplacer les droits actuels perçus spécialement sur chaque ouvrage par un prélèvement invariable de 12 p. 100 sur la recette brute de chaque soirée, quel que soit le nombre des pièces jouées, sans distinction de l'ancien ou du nouveau répertoire. Grâce à cette combinaison, la direction aurait pu multiplier le nombre des pièces nouvelles sans craindre d'augmenter ses charges, et les auteurs vivants, tout en conservant les mêmes avantages pécuniaires, auraient vu leur nom figurer beaucoup plus souvent sur l'affiche. L'Opéra-Comique avait paru d'abord accueillir favorablement ces ouvertures; mais, après quelques jours de réflexion, la direction a répondu que, dans le système proposé, les grands ouvrages touchant un tant pour cent quelque peu inférieur au taux actuel, les auteurs en renom pourraient lui demander des primes qui annuleraient le bénéfice de la combinaison. Rendons ici le témoignage de reconnaissance qui est dû à nos confrères de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques : M. de Saint-Georges, alors président de la commission, tant en son nom personnel qu'au nom des principaux auteurs et compositeurs, s'est engagé sur l'honneur à ne réclamer aucune prime, en déclarant qu'ils étaient tous prêts à accepter un retranchement sur la rémunération de leurs œuvres, afin d'aplanir le chemin de leurs jeunes émules; mais la direction n'a pas été sensible à cette généreuse proposition. Sans opposer un refus formel, elle a différé sa désision, de sorte qu'il reste bien peu d'espoir d'amélioration jusqu'en 1870, époque à laquelle expire le traité de l'Opéra-Comique avec la Société des auteurs. Je vous laisse à juger, Messieurs et chers confrères, s'il a dépendu de l'activité de vos représentants d'obtenir un meilleur résultat.

Devant l'impossibilité d'aborder les scènes subventionnées, plusieurs compositeurs ont désiré essayer du bénéfice de la liberté des théâtres. Il y a deux ans, l'un de nos collègues, M. Frédéric Barbier, a inauguré la salle Saint-Germain par un opéra en deux actes, *la Bouquetière de Trianon.* Parmi les pièces musicales qu'a données ce théâtre pendant sa courte durée, on peut citer *le Lion de Saint-Marc*, de M. Legouix; et *les Petits du premier*, de M. Albert, qui ont été reprises, l'une et l'autre, au passage Choiseul. Le Grand-Théâtre-Parisien n'a pas redouté de monter un opéra en cinq actes, *Jeanne d'Arc*, de M. Duprez, tandis que les Variétés et le Palais-Royal accueillaient l'opérette transformée en pièces à spectacle et visant aux proportions des grands ouvrages. M. Vogel, connu par des œuvres musicales sérieuses, et à qui l'Académie a décerné, cette année, le prix de la fondation Trémont, n'a pas dédaigné d'écrire une charmante bouffonnerie musicale pour la petite salle du carré Marigny.

Cependant il s'est produit une tentative, dans le but d'offrir aux auteurs une scène moins exiguë. En ouvrant le théâtre des *Fantaisies parisiennes*, M. Martinet faisait appel aux jeunes compositeurs en même temps qu'aux jeunes talents dramatiques, dans l'espoir de créer une pépinière pour l'art et de donner aux auteurs comme aux chanteurs l'occasion de se faire apprécier du public. Parmi les principales pièces créées à ce théâtre naissant, je citerai notamment *les Deux arlequins*, de M. Jonas; *les Oreilles de Midas*, de M. Frédéric Barbier; *le Chevalier Lubin*, de M. Ad. Boieldieu; *Bettina*, de M. Léonce Cohen ; *Sacripant*, *le Baron de Groschaminet* et *le Chanteur florentin*, de M. Duprato. On y a repris en même temps deux ou trois ouvrages du domaine public, y compris *les Rosières*. le premier opéra d'Hérold. Ces représentations, sagement ménagées, n'ont diminué en rien les droits des jeunes auteurs, car le théâtre des Fantaisies-Parisiennes a accepté le tarif uniforme de 12 p. 100 de la recette par soirée, qui avait été refusé par l'Opera-Comique. L'activité de la nouvelle direction, l'esprit artistique qui semble l'animer, nous font vivement désirer qu'elle puisse prospérer dans la voie qu'elle a adoptée, afin de s'y développer d'une manière complète : souhaitons qu'elle sache se maintenir en si bon chemin, et qu'elle ne se laisse pas confisquer par le genre de la farce et des exhibitions.

Un autre lieu de réunion, dans lequel la musique a sa part, s'est formé derrière les nouveaux bâtiments du Grand-Opéra ; je veux parler de la salle élégante de l'Athénée, construite dans un vaste sous-sol de la rue Scribe. Comme vous le savez, M. Bischoffsheim, réservant les recettes à une œuvre de bienfaisance, a mis gratuitement cette salle à la disposition d'un comité chargé d'organiser des conférences, ainsi que des concerts, dirigés par l'archet habile de M. Pasdeloup, dont le nom est si justement populaire. Cependant, quelle fatalité poursuit cette malheureuse musique : tandis que, sur le programme des séances littéraires, figurent les noms des principaux écrivains modernes, les soirées musicales se renferment presque exclusivement dans le domaine du classique : faut-il croire que, dans la pensée de l'Athénée, la vérité, en fait de composition, n'existe que dans le passé, et que la devise de cet art doive être désormais :

« Rien n'est beau que le *vieux*, le *vieux* seul est aimable ? »

Ainsi, jusqu'à présent, la création de nouveau théâtres n'a contribué qu'à développer le genre opérette : l'art sérieux n'y a encore rien gagné. Faut-il donc désespérer, même de la liberté théâtrale, que nous avons tous accueillie, il y a trois ans, avec tant d'empressement ? Personne d'entre vous ne le pense. Mais, à ce sujet, je dois signaler, entre les compositeurs, une divergence de manière de voir qui me paraît être d'une grande impor-

tance. Chargé des fonctions de rapporteur, je vais exposer simplement les idées qui se trouvent en présence, sans émettre aucune opinion personnelle.

Les uns croient que le principe de la liberté des théâtres, inaugurée par le décret impérial du 6 janvier 1864 et complétée, le 22 mars 1866, par la suppression de la régie du Grand-Opéra, est resté sans application utile, par suite du maintien des subventions. En effet, disent-ils, comment espérer qu'il puisse se former sérieusement des exploitations libres, en présence de celles qui sont si généreusement subventionnées? qu'un entrepreneur ouvre une scène nouvelle, qu'il mette en avant de larges déboursés, qu'il s'attache des artistes éminents, qu'il subisse les exigences pécuniaires que lui impose l'élévation toujours croissante des prix factices résultant du système des subventions, il ne peut néanmoins obtenir constamment un excédant de recettes équivalant à la rémunération de l'État. Grevé des mêmes dépenses que la concurrence en face de laquelle il se trouve placé, il n'a pas les mêmes émoluments : il succombe donc forcément au bout d'un certain temps, perdant ainsi le fruit de son travail et de ses avances. Aucune entreprise solide ne peut s'établir dans ces conditions : c'est une dérogation formelle aux véritables principes économiques de l'égalité commerciale. De plus, les allocations administratives, dont le but paraît être de compenser les sacrifices nécessaires pour maintenir le niveau de l'art, n'ont, malheureusement, pour effet réel que de paralyser l'activité des directions privilégiées. Car, pour être subventionnées, les directions théâtrales n'en sont pas moins des entreprises de commerce, qui ne sont pas disposées à se préoccuper d'intérêts abstraits. Habiles à esquiver les clauses protectrices du cahier des charges, calculant la recette et la dépense sans tenir compte de l'appoint de la subvention, leur préoccupation constante est de rapprocher, par tous les moyens possibles, les déboursés au niveau de l'encaisse, afin de réaliser, en bénéfice net, toute la subvention, ou, du moins, la plus grande partie. C'est ainsi que les fonds alloués par l'État, pour l'encouragement de l'art dramatique, se trouvent détournés de leur destination, et ne profitent effectivement qu'à des intérêts particuliers. Aussi, à part quelques rares exceptions, point de recherches, point d'émulation, pas le moindre effort pour la production d'œuvres originales, quoiqu'il existe certainement, en France plus que partout ailleurs, des artistes de talent, des auteurs distingués, et un public toujours sympathique à la manifestation du progrès de l'intelligence. Revenir, purement et simplement, au principe de l'égalité commerciale ; protéger l'art, non pas à l'aide de moyens factices, mais en favorisant son libre développement; assurer la réalisation de la haute pensée des décrets de l'Empereur en nivelant les conditions d'exploitation des entreprises théatrales; en un mot, supprimer les subventions, derniers vestiges du système des priviléges, tel serait, de l'avis d'une partie des compositeurs, le seul remède véritable.

D'autres pensent que les artistes ne sauraient se passer des secours pécuniaires de l'État ; que ce n'est pas dans l'existence même des subventions, mais dans la manière dont elles sont employées, qu'il faut chercher la source du mal ; et que le remède serait, non pas la suppression des allocations administratives, mais une répartition mieux appropriée aux besoins de l'art.

Votre Comité, Messieurs, a été saisi de cette question par plusieurs de ses membres, qui ont proposé une pétition pour la suppression des subventions. En présence des deux courants d'idées contraires dont je viens de rendre compte, le Comité a pris le parti d'autoriser les réclamants à envoyer leur pétition, tant en leur nom personnel qu'au nom de ceux d'entre vous qui désireraient la signer, sans engager, toutefois, la responsabilité de la Société des compositeurs de musique. Mais, pendant ce temps, quelques membres de notre société adressaient au Gouvernement une demande de subvention en faveur du théâtre des Fantaisies-Parisiennes. Les partisans de l'égalité des exploitations théâtrales, informés de ce fait, ont cru devoir s'abstenir de remettre leur pétition, dans la crainte de nuire à la réussite d'une demande à laquelle plusieurs de leurs confrères attachaient de l'intérêt. Le résultat a été que le théâtre des Fantaisies-Parisiennes n'a obtenu aucun subside qui puisse lui permettre de soutenir la concurrence des scènes subventionnées, et que celles-ci ont continué de toucher les subventions, sans se préoccuper davantage de la représentation de vos ouvrages. Nouvelle preuve de la vérité de ce vers du fabuliste :

« Toute puissance est faible, à moins que d'être unie. »

A défaut du théâtre, il y a, du moins, le concert. M. Félix-Clément, membre du Comité, vous a récemment présenté un projet ingénieux, pour l'exécution d'un certain nombre d'œuvres des sociétaires. Dans la pensée de M. Félix-Clément, on affecterait à la dépense de ces auditions la somme annuelle de 800 francs, prélevée la première année sur notre actif, et formée, les années suivantes, par l'excédant de nos recettes, dont l'auteur du projet espère voir s'élever progressivement le montant. Quelques-uns de ceux qui assistaient à la séance dans laquelle notre savant confrère a développé ses idées ont craint que cette somme ne soit pas suffisante pour permettre un concert digne de la Société des compositeurs. Un membre de l'assemblée a proposé de demander une subvention à l'administration des beaux-arts, tandis que d'autres membres repoussaient le principe même sur lequel s'appuierait cette démarche.

Déjà vous avez été appelés, plusieurs fois, à apprécier des projets analogues, qui présentaient la même différence essentielle, quant à leur point de départ. Le projet d'auditions périodiques des œuvres musicales des artistes

vivants, par M. Ernest L'Epine, reposait sur le principe de l'examen des morceaux par un jury, ainsi que sur l'obtention d'une subvention du gouvernement. M. Ferrand, au contraire, a émis l'idée d'exécutions de pièces symphoniques, dont les auteurs partageraient entre eux les frais. Enfin, la fondation d'un nouveau Théâtre-Concert, par M. Prévost-Rousseau, et l'organisation du Grand-Concert, par M. Magnus, faisaient appel à un association de compositeurs-commanditaires.

Avant d'examiner dans toutes ses parties le projet de M. Félix-Clément, le Comité a posé nettement la question préalable de savoir si l'on devait adopter, oui ou non, le principe d'une demande de subvention au gouvernement, en faveur de la Société des compositeurs de musique. Les avis si opposés qui se sont manifestés parmi vous sur cette question l'ont engagé à différer une décision jusqu'après la séance annuelle. Au moment où vous êtes appelés à procéder à de nouvelles élections, c'est à vous, Messieurs, qu'il appartient d'apprécier si vous désirez choisir vos nouveaux délégués parmi les partisans de la marche indépendante de l'art, ou parmi ceux qui préfèrent le système des subventions.

Quoi qu'il en soit, si nous différons de vue quant à la manière dont il convient de protéger la composition musicale, il est un point sur lequel nos convictions sont unanimes. Je veux parler de l'organisation des moyens pratiques de publier nos œuvres, indépendamment du concours obligé des éditeurs. Loin de moi la pensée que ce concours ne nous soit fréquemment très-utile, et quelquefois même absolument nécessaire. Il sera souvent bien plus avantageux pour un auteur de traiter avec une maison connue, capable de lancer un ouvrage et d'en solder un prix raisonnable, que de courir les chances incertaines d'une publication à ses risques et périls. Mais, enfin, il est des œuvres dont la gravure n'oblige pas à de grandes avances, il y a des ouvrages pour lesquels on n'a pas pu trouver d'éditeurs tout d'abord, et qui peuvent cependant devenir fructueux par la suite. Dans ces différents cas, il est important de disposer des moyens d'éditer directement ces compositions. Or, chacun sait que, dans les conditions actuelles, où l'on est obligé de recourir à un système de dépôt chez les marchands de musique, on n'arrive que rarement à couvrir ses dépenses. Les principaux éditeurs même ne consentent que difficilement à recevoir les dépôts, et ceux qui les acceptent ne sont nullement stimulés à faire valoir des ouvrages dont ils ne sont pas propriétaires.

Il fallait donc trouver un dépositaire entièrement à nous, qui prît l'obligation de n'acquérir aucune propriété musicale, afin de ne point avoir d'intérêt contraire à la vente des dépôts ; qui s'engageât à ne recevoir de dépôt que des membres de la Société ; et qui, tout en se réservant un tant pour cent justement rémunérateur, pût offrir aux compositeurs des avantages suffi-

sants pour compenser les frais de publication et leur assurer un bénéfice légitime.

Il était très-difficile de satisfaire à ces trois conditions, dont la réunion est pourtant indispensable : aussi, vous comprendrez sans peine que le Comité ait dû faire beaucoup de recherches et examiner bien des projets, avant d'arriver à un résultat. Enfin, sur la proposition de l'un de ses membres, qui s'était mis en rapport avec l'agent général de la librairie récemment institué par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, le Comité a nommé une sous-commission, chargée de préparer les bases d'un accord entre cet agent et notre Société. La sous-commission, composée de MM. Vogel, Gevaert, Poisot et Ortolan, s'est empressée de commencer ses travaux : tout annonce une solution favorable, et elle espère être prochainement en mesure de présenter un projet d'arrangement de nature à répondre aux divers intérêts. Dès qu'une entente définitive aura été obtenue, vous en serez immédiatement avertis par une lettre circulaire, renfermant la teneur de notre contrat.

Permettez-moi en terminant, Messieurs et chers confrères, d'appeler quelques instants votre attention sur les dispositions récentes qui ont modifié la propriété littéraire. La loi du 14 juillet 1866 étend uniformément à cinquante ans pour tous les héritiers, sans distinction, la durée des droits d'auteur, qui était antérieurement fixée à dix ans, pour les collatéraux, et à trente ans, pour les héritiers directs. La persévérance avec laquelle la Société des auteurs dramatiques, ainsi que celle des gens de lettres, ont soutenu les droits de la propriété intellectuelle n'a certainement pas été sans influence sur cette décision. Sachons profiter de cet exemple. Ne doutons pas de nous-mêmes; ne croyons pas que notre association soit stérile, que nos efforts ne puissent aboutir à aucun résultat : le jour où nous serons tous d'accord sur le but à poursuivre, où nous deviendrons unanimes sur les moyens à employer, où nous saurons tous agir dans un même sens, ce jour là, des difficultés qui paraissent aujourd'hui insurmontables s'applaniront comme d'elles-mêmes ; car, j'en ai l'intime conviction, Messieurs et chers confrères, c'est de notre propre volonté, c'est de la force de notre union, c'est de nous et de nous seuls, qu'il faut savoir désirer et attendre la protection la plus sûre et l'appui le plus efficace.

UN MOT SUR LA BIBLIOTHÈQUE.

PAR M. J. B WEKERLIN,

Bibliothécaire-archiviste de la Société.

Messieurs,

L'art. 1er de nos Statuts, en déterminant bien clairement le but de la Société, savoir : l'union sympathique des compositeurs de musique, et, comme conséquence : la sauvegarde de leurs intérêts, nous impose aussi le devoir de nous occuper activement et consciencieusement de notre art; en un mot, d'unir nos efforts pour lui donner une impulsion puissante et féconde.

L'un de nos moyens a été la fondation des *séances mensuelles*, consacrées à la lecture de différents mémoires sur la musique. Ces mémoires exigent des études, des recherches, qu'on ne peut faire sans le secours d'une bibliothèque : celle-ci, en effet, a été fondée avec la Société elle-même, qui s'est constituée avec zéro dans sa caisse.

Les dons volontaires que mentionne l'art. 39, ont été assez parcimonieux jusqu'ici; la plupart même de ces dons nous proviennent d'éditeurs de musique, parmi lesquels il faut mentionner MM. Flaxland, Heugel, Girod, Prilipp, Gambogi et Colombier.

MM. Kastner, Sowinsky, Kreutzer, F. Clément, Nicou-Choron, Bazzoni, Lacombe, Poisot, se trouvent parmi les membres qui ont envoyé le plus complétement leurs œuvres publiées antérieurement à la fondation de la Société.

Ma première observation porte sur l'art. 40, obligeant les Sociétaires à déposer un exemplaire de leurs œuvres parues; cet article est mal observé, au point que s'il fallait nommer les délinquants (par distraction s'entend), j'aurais à vous présenter une liste malheureusement trop longue.

Vous connaissez nos seuls et uniques revenus, Messieurs : une cotisation de 10 fr. par an; malgré ce modeste encaisse, et grâce à la bienveillance du Comité, nous avons fait quelques acquisitions importantes depuis la publication du premier Catalogue de notre bibliothèque. La plupart des ouvrages que je vais mentionner plus loin proviennent de la vente de M. Farrenc. Antérieurement à cette vente, nous avons acquis les partitions d'orchestre des *Nozze di Figaro* et de *Il Flauto magico*, de Mozart;

le grand ouvrage en six volumes in-folio des *Principes de composition des écoles d'Italie*, par Choron; le *Traité de composition musicale*, par Fux; l'*Œdipe à Colone*, de Sacchini; les *Danaïdes*, de Salieri; l'*Introduction à un nouveau système d'harmonie*, par Basevi; les *Scriptores de musica medii ævi* et les *Traités inédits sur la musique du moyen âge*, publiés par M. E. de Coussemaker.

A la vente Farrenc nous nous sommes enrichis des partitions d'orchestre suivantes : l'*Ariodant*, de Méhul; le *Tableau parlant*, de Grétry; *I virtuosi ambulanti*, de Fioravanti; le *Roi et le fermier*, de Monsigny; les *Deux journées*, de Chérubini; le *Tom Jones* et le *Carmen sæculare*, de Philidor; *Evelina*, *Renaud*, de Sacchini; *Didon*, *Atys*, *Roland*, de Piccini; *Daphnis et Alcimadure*, en dialecte languedocien, de Mondonville; *Sémélé*, *Théodora*, *Judas Machabée*, *Jephta*, l'*Allegro*, *Belshazzar*, la *Fête d'Alexandre*, *Deborah*, *Saül*, *Hercule*, *Judith*, et l'*Alexander Balus*, de Hændel; la *Serva padrona*, de Pergolèse; l'*Italiano in Londra*, de Cimarosa; la *Forza dei simpatici*, de Pavesi; *Manto la fée* et *Méléagre*, de J. B. Stuck; *Télèphe*, de Campra; *I Giuochi d'Agrigento*, de Paisiello; *Giulio Sabino*, de Sarti; deux volumes in-folio de *Cantates*, de Clérembault; des morceaux détachés avec orchestre des opéras *Tamerlan*, *Persée*, *Montezuma*, de Sacchini; des *Sonates pour violon*, avec basse chiffrée ou clavecin, de Guerini, de Giardino (Desjardins), de Corelli, de Tartini; à quoi il faut joindre un grand nombre de sonates de Locatelli, de Ferrari; des œuvres instrumentales, trios, quatuors, concertos de Hændel; une quantité d'airs, duos, trios, quintettes pour la voix avec orchestre de Cimarosa, de Durante, de Martini, de Marcello, de Mathio Vento, de Sarti, de Paisiello, Guglielmo, Fioravanti, Girace, Carlo Mouza (1), Majo, Carlo de Franchi, Sacchini, Fiorillo, Leo, Hasse, Vinci, Jomelli; des autographes nombreux de Galuppi, consistant particulièrement en musique religieuse, avec les parties de chant séparées, également de la main de l'auteur : dans le psaume *Justitia et pax osculatæ sunt*, Galuppi a inscrit le nom des solistes, savoir : *Justitia*, par Antonia Miller; *Pax*, par Hieronima Ortolani; *Fides*, par Elisabetta Rotta; et *Charitas*, par Seraphina Maller. Nous possédons, de plus, l'opéra de *Thésée* en partition autographe de Gossec; la *Musurgia universalis*, du père Kircher, ouvrage des plus intéressants, pour l'histoire de la musique en général; les *Principes de la flûte traversière*, par Hotteterre, 1741; la *Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs*, et un projet de chronomètre, par Thiémé; une *Notice* sur la vie et les ouvrages de Boccherini, par Picquot; enfin un volume manuscrit, grand in-folio, renfermant des *fantaisies*, *sarabandes*, *gail-*

(1) *Carlo Mouza*, non mentionné par M. Fétis.

lardes, etc., à trois et à quatre parties de luth, basse de viole, etc., par différents maîtres que je vais énumérer, savoir :

1° *Coperario*, célèbre joueur de luth, qui a vécu en Angleterre, à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe ; ses œuvres, pour la plupart restées inédites, sont rares ; le véritable nom de *Coperario* était *Cooper*. — 2° *Ferabosco* ou *Farabosco*, car on trouve les deux versions dans notre volume ; ce compositeur, né vers 1515, était italien. Il paraît avoir habité l'Angleterre pendant une partie de sa vie, mais les auteurs ne s'accordent pas tous là-dessus. On a publié de *Ferabosco* quelques livres de madrigaux à partir de 1542 ; les œuvres instrumentales que renferme notre volume sont probablement inédites, et certainement peu connues. — 3° *Orlando Gibbon*, né à Cambridge en 1583, est connu en Angleterre par ses madrigaux, et surtout par un *Hosanna* qui y est très-célèbre. *Gibbon* a beaucoup produit ; M. Fétis, dans sa *Biographie des musiciens*, ne parle pas des œuvres instrumentales de ce maître, dont nous avons un curieux spécimen dans notre volume. — 4° *Jenkins*, célèbre joueur de viole, a vécu de 1592 à 1678. Cet artiste anglais fut attaché au service de Charles Ier ; les œuvres de *Jenkins* sont fort rares, très-peu d'entre elles ont été publiées, et celles-là même paraissent se trouver si difficilement que M. Fétis n'en a pu citer aucune *de visu*. — 5° *William Lawes* (il y a eu deux frères de ce nom), élève de *Coperario*, fut également un musicien de la chambre du roi Charles Ier. Il est né à Salisbury en 1585, et se fit tuer au siége de Chester en 1645. Inutile de remarquer que ses œuvres sont rares. — 6° *Locke*, que M. Fétis écrit *Lock*, né au commencement du XVIIe siècle, mort en 1677, fit la musique de plusieurs des pièces de Shakespeare ; on a aussi de lui quelques opéras. Ce que notre volume renferme de ce compositeur semble faire partie du *Little concert of 3 parts for violes and violin*, c'est-à-dire : Petit concert à trois parties, pour violes et violon, Londres 1657. — 7° *J. Ward*, compositeur anglais, qui vécut au commencement du XVIIe siècle. M. Fétis ne cite de lui qu'une collection de madrigaux et un chant funèbre ou élégie, sur la mort du prince Henri : tout l'article se borne à cela.

Vous voyez, Messieurs, que ce volume est assez précieux pour que j'aie pu me permettre de vous parler de son contenu un peu *in extenso*.

A la vente de M. Dietsch, nous avons acquis la partition orchestre du *Tannhaüser*, de Richard Wagner, gravée en Allemagne et assez rare en France.

Il y a peu de jours seulement, nous nous sommes enrichis des partitions à orchestre du *Fidelio*, de Beethoven ; de l'*Irato*, de Méhul ; de *Camille*, de Dalayrac ; de la *Fausse magie*, de Grétry ; enfin, hier encore, grâce à l'autorisation du Comité, j'ai pu faire une transaction qui ne grèvera pas trop

notre caisse, et qui nous a fait acquérir : le *Don Juan*, de Mozart, son *Requiem*, ainsi que le *Schauspiel director* (le Directeur de spectacle), partition d'orchestre qui n'existe pas gravée. C'est un petit opéra joué au palais de Schœnbrunn en 1786, c'est-à-dire la même année où Mozart composa les *Noces de Figaro*. De Méhul : *Joseph*, *Une folie*, *Stratonice*, *Euphrosine et Coradin*. — De Cimarosa : le *Mariage secret*. — De Grétry : *Zémire et Azor*, l'*Épreuve villageoise*. — De Weber : le *Freyschütz*. — De Boieldieu : le *Nouveau Seigneur du village*, *Rien de trop*, le *Calife de Bagdad*. — De Monsigny : le *Déserteur*. — De Berton : *Montano et Stéphanie*. — De Dalayrac : *Adolphe et Clara*. — De Devienne : les *Visitandines*. — Enfin le *Dardanus*, de Sacchini.

Notre confrère, M. Kastner, de l'Institut, a envoyé son bel ouvrage intitulé *Parémiologie de la langue française*, un vrai trésor de recherches et d'érudition ; nous avons reçu également un poëme lyrique sur *Tobie*, musique d'Eugène Ortolan ; un *Quintette*, de M. de Castillon ; l'*Histoire du Freyschütz*, par M. Neukomm, et la *Saison musicale*, volume deposé par deux des auteurs, MM. Lacome et E. Neukomm.

L'art. 42 de nos Statuts prévoit un règlement à faire pour le prêt des ouvrages de la bibliothèque. Ce règlement n'existe pas encore, je l'avoue sans trop de honte : un semblable travail est hérissé de difficultés, et jusqu'ici, tous les ouvrages prêtés l'ont été sous la responsabilité du bibliothécaire.

C'est là un des points délicats de ce règlement. Votre Comité décidera si les ouvrages pourront sortir, oui ou non, du local de la bibliothèque, et au cas affirmatif, déterminera et la limite de temps du prêt et la garantie exigible de la part de l'emprunteur.

Toutes ces questions, et bien d'autres dont je vous fais grâce, trouveraient assez facilement leur solution, n'était l'indifférence ou la négligence des emprunteurs quand il s'agit de rendre.

Je puis vous citer des exemples : un membre de la Société emprunta un concerto de piano avec orchestre, pour quinze jours. *Neuf mois* après, grâce à mes nombreuses réclamations, le volume est rentré, et notre confrère ajoutait *qu'il n'avait pas encore eu le temps de le regarder*.

La partition du *Pré aux Clercs* et une *Messe avec orchestre* sont dehors, l'un de ces ouvrages depuis le mois d'août, l'autre depuis le mois d'octobre, et ne rentreront sans doute qu'après des sommations..... plus ou moins respectueuses.

Tout cela, Messieurs, rend la position du bibliothécaire très-délicate et très-difficile : que faire contre une pareille indolence ? Et quand je songe au départ inopiné d'un Sociétaire, quittant la capitale pour la province ou l'étranger, et emportant (par distraction) l'ouvrage ou les ouvrages empruntés !

Malgré toutes ces difficultés, le règlement va être fait Vous savez tous d'ailleurs, Messieurs, qu'il vous est loisible de consulter ici, n'importe le jour et l'heure, les ouvrages que nous possédons.

Il serait intéressant pour nous d'avoir tous les *Traités d'harmonie*, ou à peu près tous ceux qui ont été composés depuis la naissance de la musique. Une collection semblable ne se fait pas en un jour, ni sans beaucoup d'argent et de persévérance ; je ne crois même pas qu'aucun des auteurs vivants de Traités d'harmonie possède cette collection ; ne serait-il pas bien agréable de trouver tout cela bien réuni, bien classé? Car enfin, de nos jours l'harmonie ne s'invente pas, il faut consulter ce qui est dejà fait, pour prétendre donner ce qui ne l'est pas encore, et la différence de forme ne constitue pas précisément un nouveau traité d'harmonie. Il serait à désirer également qu'un ou plusieurs des membres sachant l'allemand, voulussent bien nous traduire régulièrement les journaux que nous recevons en cette langue.

L'accueil bienveillant que vous avez fait à une semblable lecture il y a deux ans, devrait encourager mes confrères à continuer ce travail.

En terminant, Messieurs, j'attire encore une fois toute votre attention, non-seulement sur les dépôts réglementaires, mais aussi sur les dons volontaires. Que d'amateurs parmi vos connaissances qui laissent manger aux vers, dans quelque coin de leur hôtel ou de leur appartement, des partitions, des traités, qui, envoyés à notre Société, se pavaneraient sur nos rayons, bien rangés, bien époussetés, et nous rendraient de véritables services.

La bibliothèque, Messieurs, est l'unique propriété de la Société ; nous n'avons ni rentes, ni actions (et pour cause) ; aidez-moi donc à arrondir cet immeuble vivant, je m'explique : vivant, par l'esprit et la science qu'il renferme. Que notre génération soit illustrée, non seulement par beaucoup de compositeurs de talent, mais aussi par beaucoup de compositeurs savants ou instruits.

Nota. Ont été élus membres du comité, au premier tour de scrutin : MM. *Wekerlin*, *Blanc*, *Elwart*, *de Lajarte* et *Nibelle*.

ORIGINE DE L'ABONNEMENT DE MUSIQUE

Cette origine ne remonte pas bien loin; elle date *de cent ans*. Les extraits qui suivent sont tirés d'une pièce assez rare, intitulée : *Mémoire signifié pour le sieur Péters et le sieur Miroglio, défendeur et demandeur, contre Christophe Lemenu et Charles-Nicolas Leclerc, marchands merciers; L. B. de La Chevardière et T. Bordet, marchands papetiers*; *Pierre Gavinier* (1), *Michel Corrette, Antoine Bailleux et J. B. Venier, musiciens, opposants à la continuation du bureau et défendeurs.*

« Pour faciliter l'agrément de la musique, la multiplicité des personnes qui cherchent à l'apprendre ou à s'en occuper, il est nécessaire de procurer le moyen de la lire et de l'exécuter, aux uns par le prêt, aux autres par l'achat des livres musicaux.

« Le sieur Péters a imaginé deux établissements qui procureront ce double avantage, et même beaucoup d'autres, par exemple aux *musiciens* d'être connus, l'occasion de publier leurs ouvrages et de les faire prendre, conséquemment aux *ouvriers* l'occasion de travailler, et aux marchands celle de vendre de la musique.

« *Le premier* de ces établissements parut le 4 juin 1765 ; il fut annoncé par un prospectus et un catalogue de livres de musique approuvés par le sieur Marin, censeur royal, et imprimés par Delormel, avec la permission de M. le Lieutenant de Police.

Cet établissement consiste à prêter, moyennant vingt-quatre livres par an pour chaque abonné, la musique vocale et instrumentale qu'il voudra.

Chaque abonné pourra changer d'œuvre aussi souvent qu'il le désirera ; mais, s'il le déchire ou perd une partie de l'exemplaire prêté, ou qu'il le garde plus de huit jours, il payera le prix de l'exemplaire. »

Cette invention trouva des opposants en la personne de *deux merciers* (2), *deux papetiers* et *quelques musiciens*, qui implorèrent, pour se liguer avec

(1) C'est *Gaviniès* qu'il faut lire, c'est-à-dire le célèbre violoniste que Viotti appela le *Tartini* français. Il créa, avec Gossec, le *Concert spirituel*, et fut le premier professeur de violon lors de la fondation du Conservatoire de musique, en 1794.

(2) Les merciers vendaient de la musique à cette époque.

eux, quelques *potiers d'étain* (1) et quelques *chaudronniers;* finalement, cette armée d'opposants parvint au chiffre *vingt*.

Le sieur de Péters avait encore inventé un second établissement qui consistait : *à livrer chaque mois, moyennant la somme de quarante-huit livres par an, à chaque abonné, un exemplaire d'un nouvel œuvre de musique.*

L'un des plus ardents opposants fut le sieur *Corrette*, organiste du collége des Jésuites de la rue Saint-Antoine. Ce Corrette avait ouvert une école de musique, mais sans produire d'élèves bien distingués, de sorte que les musiciens les appelaient les *anachorètes* (les ânes à Corrette). A l'occasion du débat contre le *bureau d'abonnement*, Corrette écrivit la lettre suivante à son éditeur : « Je vous prie de ne point compter sur l'impression de mes deux nouveaux livres; ainsi renvoyez tous les compagnons que vous auriez retenus pour ces ouvrages. Comme nn nommé *Miroglio* vient d'avoir la permission de louer les livres de musique, vous comprenez bien qu'avec quatre ou cinq exemplaires qu'il fera acheter, il contentera la curiosité des amateurs, et que moi j'en serais pour mes frais. Je suis seulement fâché d'avoir dépensé si gros. N'achetez point non plus de papier : *l'art de la musique est à l'agonie;* à moins qu'il ne nous vienne une main secourable, *tout est perdu.* »

Le sieur Péters cite contre le sieur La Chevardière cette petite anecdote : En 1754, le sieur Miroglio a composé une ariette française et italienne; la demoiselle Piccinelli devait la chanter, au mois de novembre de la même année, au théâtre Italien. Le sieur Miroglio a vendu cet ouvrage au sieur de Péters; celui-ci l'a fait graver avec l'énonciation que la demoiselle Picinelli l'avait chantée, afin de faire paraître cette pièce dans le moment même où elle l'aurait chantée effectivement. La demoiselle Piccinelli étant tombée malade, la publication de l'ariette a été retardée pour l'année suivante; mais le sieur La Chevardière l'en a dispensé ; voici comment :

« Un exemplaire donné en présent tomba entre les mains du sieur La Chevardière; ce marchand de papier, qui est en même temps éditeur d'un journal hebdomadaire de musique, l'a fait graver pour sa vingt-quatrième feuille de l'année 1765, même sans y mettre le nom de l'auteur. »

Il paraît qu'à cette époque la législation n'avait pas encore établi d'une façon bien nette les droits du simple *débitant* ou *vendeur de musique*, car, à la page 12 de ce curieux mémoire on lit : « Le *mercier* comme le *papetier*, le *luthier* comme le *bourgeois*, peuvent vendre de la musique, *tout le monde* enfin, qui en a, peut ouvrir une boutique, tenir un magasin et inscrire sur

(1) Les potiers d'étain et les chaudronniers étaient les fournisseurs des planches qui servaient à la gravure de la musique; il n'y en avait alors que trois à Paris, voy. p. 3, Mémoire cité.

sa porte : *Magasin de musique*, sans que qui que ce soit puisse s'en plaindre, parce que qui que ce soit n'a le droit exclusif de vendre ou de faire vendre la musique qui lui appartient ou les exemplaires qui lui sont confiés pour le débit, ou enfin les exemplaires qu'il a achetés. Le petit nombre de marchands qui vendent de la musique fournit la preuve de cette vérité.

« Le seul droit que l'on connaisse, mais que l'on ne saurait appeler qu'improprement un privilége, est celui de l'*auteur* ou de l'*éditeur* de vendre *par lui-même* les exemplaires de ses ouvrages, ou de choisir qui il veut pour le *premier débitant;* alors tous les autres ne les revendent qu'en *regrat;* mais, dès que l'*auteur*, ou l'*éditeur*, ou le *premier débitant* à vendu des exemplaires d'un ouvrage de musique, chaque exemplaire vendu est entré dans le commerce ; les nouveaux propriétaires peuvent le revendre ou le faire revendre par qui ils jugent à propos.

« *Le premier vendeur* n'a qu'un parti à prendre, s'il est curieux d'être le seul débitant : *qu'il ne fasse aucune remise aux autres marchands;* il sera certain que qui que ce soit ne voudra acheter un exemplaire la somme de 3 livres ou de 6 livres pour le revendre au même prix. »

Cette logique de l'époque est confirmée par ce qui suit : « Les associés n'ont, dans leur bureau, que deux sortes de musique : l'*une* qui leur appartient, parce qu'ils l'ont achetée de l'auteur, l'*autre* est composée des exemplaires achetés par les associés ; personne ne peut les empêcher de les revendre, parce qu'ils leur appartiennent. Cependant les associés ont annoncé dans leur *prospectus* qu'ils ne feront que les prêter. »

Considéré sous ce dernier point de vue, c'est un commerce qui n'existe pas encore sur la place de Paris, du moins en grand, car cela devrait s'appeler *Cabinet de lecture pour la musique;* en un mot, une immense bibliothèque musicale où l'on prêterait les exemplaires au public pour de l'argent, et sans y joindre le commerce et l'édition de musique.

Ce mémoire nous apprend aussi qu'alors la *Bibliothèque royale* fournissait aux lecteurs *papier, plumes, encre, des savants pour accueillir le public.* De nos jours, on a rogné les plumes et le papier : heureusement que l'encre et les savants sont restés.

J. B. Wekerlin.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 1808.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

5e ANNÉE

(7e LIVRAISON.)

PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1867

Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

23e SÉANCE.

23 FÉVRIER 1867.

SOMMAIRE :

1. Lecture par M. Salvador Daniel, sur la musique pendant les quatre premiers siècles de l'ère chrétienne.
2. Tristesse d'Olympio (V. Hugo), musique de M. J. O'Kelly, scène chantée par M. Archainbaud.
3. Étude sur le quatuor, lecture faite par M. Sauzay.
   (Fragments d'Haydn, Mozart et Beethoven, exécutés par MM. Sauzay père et fils, Mas et Franchomme.
4. Audition de trois compositions de M. O'Kelly.
   A. — Vieille chanson du jeune temps, chantée par M. Archainbaud.
   B. — Chant du soir, berceuse extraite de Paraguassü.
   C. — Faisons un rêve (V. Hugo), poésies chantées par Mlle A. Roulle.

Nota. Le manuscrit de M. Salvador Daniel, n'étant pas parvenu au Comité de la rédaction, n'a pu être inséré dans le présent Bulletin.

Les fragments lus par M. Sauzay sont tirés de l'ouvrage publié, ayant le même titre que ci-dessus.

24e SÉANCE.

30 MARS 1867.

SOMMAIRE :

1. Trio pour piano, violon et violoncelle, de M. Bazzoni, exécuté par Mme Bazzoni et MM. White et Dragonne.
2. Histoire de l'impression de la musique, principalement en France, par M. J. B. Wekerlin (1re partie).
3. Choix d'œuvres composées par M. Magner.
   A. — Air d'un opéra inédit (Cathy), chanté par Mlle Marie Magner.
   B. — Chant funèbre à la mémoire d'Onslow, exécuté par M. Nicot.
   C. — Romance sans paroles pour piano, exécutée par Mlle Marguerite Magner.

HISTOIRE DE L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE, PRINCIPALEMENT EN FRANCE.

PAR J. B. WEKERLIN.

(1re *partie*).

Avant de parler des moyens de reproduction de la musique par l'impression ou la gravure, il est nécessaire de dire un mot des plus anciennes notations parvenues jusqu'à nous. Ce sujet ne sera qu'effleuré, quoiqu'il soit l'introduction naturelle et même indispensable de cette étude. On trouvera d'ailleurs, dans le *Bulletin* du 22 décembre dernier, des détails plus étendus sur les notations, dans l'intéressant mémoire de M. Gevaert.

« Les peuples les plus anciens de l'Orient ont laissé des monuments qui constatent que la notation musicale était employée chez eux dès les temps les plus reculés de l'histoire. De temps immémorial aussi, les habitants de l'Inde et de la Chine ont écrit leurs chants avec des signes de notation pris dans l'alphabet ou dans les caractères radicaux de leur langue » (1).

Nous n'avons malheureusement pas de documents sur la notation de l'ancienne Égypte, quoiqu'il soit permis de croire que ses habitants possédaient des caractères pour exprimer les inflexions de la voix (2).

Les Grecs notaient la musique avec les caractères de leur alphabet; selon Forkel, ils employaient pour cela plus de mille six cents vingt signes différents. D'après les recherches récentes de M. Westphal et d'autres savants, ce chiffre paraît être très-exagéré.

De toute façon, les Romains ont été plus sobres que leurs modèles, et, selon Boèce (ve siècle), l'ancienne notation latine ne se composait que des quinze premières lettres de l'alphabet.

Saint Grégoire se servit de ce système pour son *Antiphonaire* (comme avait fait *saint Ambroise*) ; il le simplifia, en ce sens, qu'il ne fit usage que des sept premières lettres, qu'on répétait en caractères minuscules pour désigner l'octave supérieure (3).

Cette notation par lettres fut suivie d'une autre appelée *neumes:* c'est

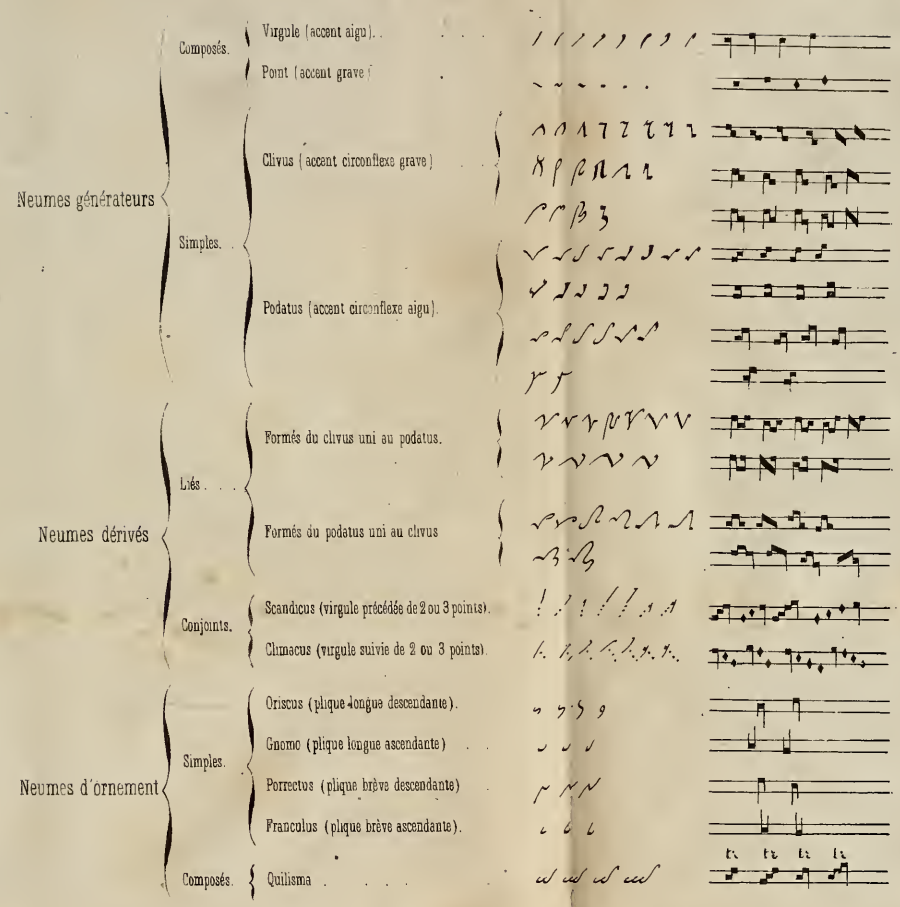
(1) E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 150.

(2) *Lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés chez les Égyptiens, etc.*, par Champollion jeune. Paris, Didot, 1822.

(3) Danjou, *Revue de la musique*, année 1847, p. 260.

TABLEAU SYNOPTIQUE

indiquant la transformation des neumes en notes carrées du XII.e siècle



Les manuscrits d'où ont été extraits les principaux signes de ce tableau sont : l'Antiphonaire de S.t-Gall, du VIII.e siècle; le Rouleau de la Bibl. de la Minerve, à Rome; le Rituel de Monza, le Missel de Worms; la lettre de Reginon de Prum à Rathbode, de la Bibl. royale de Bruxelles; l'Antiphonaire de Montpellier, du IX.e siècle; le Missel d'Aquilée, de la Bibl. de Santa-Croce, et celui de la Bibl. Ottobona, coté N.o 576, du X.e siècle; le Missel, daté de 1044, de la Bibl. Vallicellane; l'Anthiphonaire des Archives de Monza, et plusieurs autres de la Bibl. nationale de Paris, du XI.e siècle; des Missels, des Antiphonaires et d'autres livres liturgiques des bibliothèques d'Italie, de France et de Belgique, du XII.e siècle.

une combinaison de virgules, de points et de petits traits diversement contournés, séparés ou liés entre eux (voyez pl. 1re). D'après M. Danjou : « on appelait *neume*, *neuma* ou *neoma* un signe *simple* ou *composé* qui représentait, dans le premier cas, un son isolé ou la réunion de deux sons; dans le second, trois, quatre, cinq et même six sons. Le principe même de la notation en neumes consistait dans de certaines règles ou formules pour grouper plusieurs sons et les figurer par un seul signe, et c'est ce principe qui a donné lieu plus tard à l'emploi des notes liées dans la notation de la musique mesurée. »

Quant à l'origine des neumes, M. de Coussemaker la fait dériver des *accents*, qui sont la modification de la voix dans le ton et la durée; selon lui, l'honneur de cette invention revient aux Grecs, et il la fixe à une époque voisine de l'ère chrétienne.

Le plus ancien livre connu de *chant noté* paraît être l'*Antiphonaire de saint Gall* (fin du VIIIe siècle); on ne peut donc assigner qu'une époque approximative à la naissance des neumes.

Un fait, confirmé par les monuments, c'est que, même après l'apparition du système de notation attribué, à tort ou à raison, au moine de Pompose *Guido d'Arezzo*, qui écrivait à la fin du Xe siècle, on continuait à noter en *neumes primitifs* durant les XIe et XIIe siècles. Cela n'a rien d'étonnant : tout perfectionnement, quelqu'utile ou quelque réel qu'il soit, met souvent des siècles à remporter la victoire sur la routine. Il faut considérer également que, au temps de Guido, les livres de science ou les livres en général, n'existant qu'à l'état de manuscrits, ne pouvaient se répandre vivement et acquérir par là une popularité méritée.

Les *neumes primitifs* écrits sans lignes et sans clés, comme on en voit des exemples dans la pl. 1re, subissent un perfectionnement au commencement du Xe siècle par l'addition d'une ligne horizontale (voyez pl. 2), qui, ayant une note fixe comme point de départ, assignait aux autres notes une hauteur déterminée (1). L'apparition de cette ligne unique, à laquelle Guido ajouta successivement trois autres lignes, peut être considérée comme l'origine de la *portée* qui sert actuellement à la notation musicale.

Guido fait aussi précéder l'une de ses lignes additionnelles de la lettre F, indiquant la clef de *fa*, et de la lettre C (clef d'ut), ce qui était sans contredit un grand perfectionnement.

A partir de l'époque de Guido d'Arezzo, les neumes subissent une transformation caractéristique, en se convertissant en notes carrées.

(1) Je dois à la gracieuse obligeance de M. de Coussemaker ces deux planches de *neumes*, tirées de son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*.

Toutes les notations dont il vient d'être question avaient probablement une valeur de durée en même temps qu'elles exprimaient des intonations; mais les recherches des savants s'accordent bien moins là-dessus qu'en ce qui concerne l'intonation.

Francon de Cologne, qui vivait au XIe siècle, parle un des premiers, sinon le premier, d'un chant mesuré. A partir de là apparaît cette tête de Méduse : *la notation proportionnelle*, accumulation de systèmes plus bizarres les uns que les autres, qui ont mis à la torture l'esprit des savants.

Hâtons-nous de dire cependant que les publications érudites de MM. Fétis, Nisard, Danjou, de Coussemaker, Tesson, des abbés Cloet et Raillard, etc., ont répandu un grand jour relatif sur ces questions ardues. M. de Coussemaker a eu la patience de classer et de commenter ces systèmes avec un talent incontestable. Il faut citer également en ce lieu les travaux estimés du Père Lambillotte, savant jésuite, qui n'a eu que le tort de composer de la musique.

Dans le courant du XVIe siècle, on simplifia la notation; mais ce n'est que vers la fin de ce même siècle qu'on la débarrassa de ces combinaisons ridicules que les compositeurs y avaient introduites comme à plaisir.

Nous arrivons à la reproduction de la musique par l'impression, véritable objet de ce mémoire.

La gravure sur bois, quant aux images, avait précédé de longtemps l'impression des lettres isolées: on conserve même à la bibliothèque royale de Bruxelles une de ces gravures datée de 1418. Elle représente la Vierge et l'Enfant-Jésus.

Sur ces anciennes gravures se voient quelquefois des lettres ou mêmes des phrases entières de texte; mais ces lettres ou ces phrases sont gravées d'une pièce et non en caractères isolés. La *xylographie* a dû nécessairement amener l'imprimerie par l'analogie du procédé; mais l'idée des caractères isolés était un trait de génie.

L'immense influence que l'invention de l'imprimerie exerça sur les progrès de la littérature, des sciences, et par suite sur la civilisation, s'étendit aussi à la musique, qui eut sa glorieuse part au soleil. On peut s'en rendre compte par la prodigieuse quantité d'ouvrages sur la musique, parus dans le courant du XVIe siècle (1).

En 1765, Fournier le Jeune publia un *Traité historique et critique*

(1) Forkel, dans son *Histoire de la Musique*, t. II, p. 518, observe que l'ouvrage de Tinctorius, *Terminorum musicæ diffinitorum*, publié selon lui en 1483 (selon M. Fétis

Audi tellus audi mag ni ma ri limbus audi homo audi omne quod nunc sub sa le uenis & prope est

dies ire su pre mae dies in ursa dies amara qua coelum fugiet sol erubesce & luna mutabitur dies ingrescet

sidera supra terram cadent heu miseri heu miseri quid homo inopem sequeris laeticiam

Bene fundata hae denus manet terra tunc uacillabit uelut maris unda non erit ciuitas non castella non turres

in quibus uana nunc spes exultat sicabuntur flumina mare non erit habes imane or denudabit tartarus

on re ens yabit heu miseri Cum de ceteris uelut lignum arescent erit robur in illis undique terrores undique

sormidines undique luctus undique clades tunc dicent montibus operite nos collibus & abscondite nos occiue alia cernere

non possumus heu Dies illa tam amara tam tremenda dies illa dira nunciabit signa rugi & maria sicut leo insilua

ltori nouae mandabunt prelia cum metu nauium ibunt in interitum non transmarine querentur merces

cis pontum & terra liens heu Erunt signa in sole & luna & stellis gen cium pressura interris surge & geni

in gentem & regnum contra regnum & terre motus magni per loca pestilentiae & fames de caelo terrores bella

& lues uix ulla sides diuident dulces sermonata fratres heu Fraus dolus & dira cupido iam regnat in toto mundo

Lith Lefebvre Ducrocq libr

Prose des Morts Bibliotheque de Montpellier

sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique. Cet in-4° est le premier jalon posé en France touchant cette question; aussi a-t-il été largement utilisé (en ce qui concerne l'impression de la musique en France) par M. *Anton Schmid* dans son ouvrage intitulé : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des musiknotendruckes mit beweglichen metalltypen*, *etc.*, C'est-à-dire : *Octavien Petrucci, le premier inventeur de l'impression des notes de musique avec des types mobiles en métal, etc.* Vienne, 1845.

Ce volume in-8° est le plus important qu'on ait publié jusqu'à ce jour concernant la musique imprimée; il est fait avec autant de conscience que de patience et d'érudition.

M. Schmid attribue à Pétrucci seul l'invention des caractères mobiles de la musique. Observons d'abord que cette invention n'était qu'une conséquence forcée de l'invention de l'imprimerie.

Il eut été bien étonnant que ces artistes de talent nommés *Guttemberg, Schoffer* et *Fust* n'eussent pas songé aux caractères de musique à une époque où les ouvrages théologiques étaient en si grande estime, ce que témoignent d'ailleurs les premières impressions sorties de la main de ces hommes de génie.

En effet, nous voyons apparaître dès 1457 un *Psautier* in-folio, imprimé sur vélin, en caractères gothiques. Il est dû à *Jean Fust* et *Pierre Schoffer* (1) ce que témoigne la souscription suivante, qui se trouve à la fin de l'ouvrage :

Presens spalmorum (sic) *codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus, ad inventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi absque calami ulla exaratione sic effigiatus et ad Eusebiam* (2) *dei industrie est consummatus, per Johannem Fust civem Maguntinum et Petrum Schoffer de Gernszheim,*

Le présent recueil (ou livre) de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules, et suffisamment rendu clair par des rubriques (3), a été ainsi exécuté selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères sans aucun travail à la plume, et parachevé industrieusement pour favoriser la piété envers Dieu, par Jean

en 1476) est probablement le premier ouvrage imprimé sur la musique. C'est toujours le plus ancien dictionnaire de musique connu; il ne renferme pas de notes de musique.

(1) Ce nom se présente avec de nombreuses variantes d'orthographe; ainsi on trouve *Schœffer, Schoffer, Schaeffer, Schoiffer, Schoifher*. Dans les deux éditions en question, du Psautier, il est constamment écrit *Schoffer*.

(2) *Eusebiam,* mot latin inusité, reproduction du grec Ευσέβεια.

(3) Parties imprimées en rouge.

anno domini millesimo CCCCLVIJ *in vigilia Assumptionis.*

Fust, citoyen de Mayence, et Pierre Schoffer de Gernsheim (1), en l'an du Seigneur mille quatre cent cinquante-sept, la vigile de l'Assomption.

C'est le premier livre imprimé *avec date certaine*, et probablement l'un des premiers imprimés avec des caractères mobiles en fonte, les impressions antérieures s'étant faites avec des caractères en bois.

Dans ce Psautier *noté*, les portées ont cinq lignes généralement, quelquefois quatre; la notation ainsi que les portées sont à la main; on n'avait donc pas encore de caractères de musique pour la typographie; car, en s'en servant, on eût considérablement abrégé le travail (voyez pl. 3, fig. *a*).

Dans le Psautier de 1490, qui est de Schoffer seul, la musique est imprimée d'un bout à l'autre de l'ouvrage (pl. 3, fig. *b*). Les portées, qui ont quatre lignes, sont imprimées en rouge, ce qui a nécessité une seconde opération pour l'impression des notes en noir. De temps en temps, on trouve de petites lignes verticales en rouge pour indiquer le repos des phrases; ces lignes sont faites à la main.

Voici la souscription du dernier feuillet de ce Psautier :

Presens psalmor codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque ac notis sufficienter distinctus (2) *ad inventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi : absque alla calami exaratione in nobili civitate Maguntina hujus artis inventrice elimatriceque* (3) *prima sic effigiatus et ad laudem Dei ac honorem sancti Benedicti per Petrum Schoffer de Gernsheim est consummatus anno domini*

Le présent recueil de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules et suffisamment éclairci par des rubriques et des notes, a été ainsi exécuté, selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères, sans aucun travail à la plume, dans la ville de Mayence, qui a inventé et perfectionné la première cet art, et parachevé à la louange de Dieu et l'honneur de saint Benoît, par

(1) *Gernsheim*, petite ville du pays de Darmstadt. Schoffer était clerc du diocèse de Mayence.

(2) *Distinctus* doit se traduire par *éclairci*, par opposition à *decoratus*, décoré. *Distinctus*, en latin ordinaire, se prend bien quelquefois pour orné; mais, comme des notes ne servent pas à orner un livre à la façou des majuscules ornées, que les parties imprimées en rouge servaient à se retrouver dans la lecture, on ne peut avoir de doute sur l'interprétation de ce mot.

(3) *Elimatrix* n'est guère usité, on peut le traduire par *ayant perfectionné* ou *appliqué*.

M. CCCC. XC. *ultima die mens augusti.*	Pierre Schoffer de Gernsheim, l'année du Seigneur 1490, le dernier jour du mois d'août.

Non-seulement ce Psautier de 1490, mais bien des Missels antérieurs à 1500 que j'ai examinés à la Bibliothèque impériale ont la notation imprimée en caractères mobiles.

A l'article *Petrucci*, de la *Bibliographie des musiciens*, M. Fétis cite le *missel de Würtzbourg*, 1484, dont la notation est imprimée. Dans cette même note, M. Fétis dit que le système d'impression à deux tirages *imaginé par Petrucci* fut le premier qu'on adopta. Ce fut le premier, en effet, mais ce n'est pas Petrucci qui l'imagina, car le Psautier de Schoffer (1490) est à deux tirages, et je pencherais volontiers à croire que le missel de Würtzbourg a été imprimé par le même procédé.

Les caractères de notes du Psautier de 1490 ne sont pas en bois, mais bien en fonte. En s'initiant un tant soit peu aux procédés de la typographie, on acquiert bien vite la conviction que l'alliance des caractères en bois avec ceux en fonte (de même grandeur) eût présenté d'assez grandes difficultés, et surtout des inégalités sensibles. La netteté des notes de musique de ce Psautier et leur parfaite harmonie de forme ou de structure avec les caractères gothiques qui les entourent ne peuvent laisser le moindre doute sur l'identité du procédé employé.

Qui nous dit que ce ne fut pas le second fils de Schoffer qui fit ces caractères de musique; M. Schmid (1) le cite comme un très-habile graveur de poinçons de musique. En 1512, il quitta Mayenee (2), après avoir vendu la maison paternelle, et, emportant son outillage, il exerça successivement son état d'imprimeur à Worms en 1527, à Strasbourg en 1530, à Venise en 1541.

(1) Schimd, *Ottaviano dei Petrucci, etc.*, p. 171.

(4) Dans cette même année 1512, ce fils Schoffer publia à Mayence un Recueil de chansons dont voici le curieux titre : *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten, ein Theil mit zweien Stimen zu zwicken, und die dritte darzu singen, etlich ohn Gesang mit dreien, von* ARNOLT SCHLICKEN, *Pfalsgravischem churfürstlichem Organisten tabulirt, und in den Truck in der ursprunglichen Stadt der Truckerei zu Meintz wie hie noch volgt verordnet.*

Après la page 82 il y a : Getzuckt zu Mentz durch Peter Schoffer uff sant Matheis abend, anno M. D. XII. L'avant-propos du compositenr est daté de 1511. Traduction : *Tablatures de quelques cantiques et chansons pour l'orgue et le luth, quelques-unes pour être pincées à deux parties en chantant la troisième, quelques autres sans chant à trois parties, mis en tablature par Arnold Schlicken, organiste du comte palatin et prince électeur. Imprimé, comme il est dit plus loin, dans la ville de Mayence, berceau de l'imprimerie, par Pierre Schoffer, le soir de la Saint-Mathieu*, 1512.

Schoffer fils, à partir de 1512, a publié beaucoup d'ouvrages de musique cités par M. Schmid, tous devenus rarissimes.

Une étude attentive du Psautier de 1490 nous mène à la conclusion que M. Schmid se trompe en avançant qu'antérieurement à Petrucci on ne s'était servi que de caractères en bois pour imprimer les notes de musique.

Les *fac simile* des Psautiers de 1457 et 1490 (pl. 3, fig. *a* et *b*) indiquent l'époque de la transformation du caractère de bois en caractère de fonte, quant aux notes de musique. On va voir que la forme nouvelle des notes n'est pas non plus une invention de Petrucci.

Un Traité de *Gafori*, imprimé à Milan en 1496 par Jean-Pierre de Lomatius, pour le compte de Guillaume Signerre de Rouen, a pour titre *Practica musice Franchini Gafori Laudensis*. Cet ouvrage est absolument le même que *Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis*, *Brescia*, 1497.

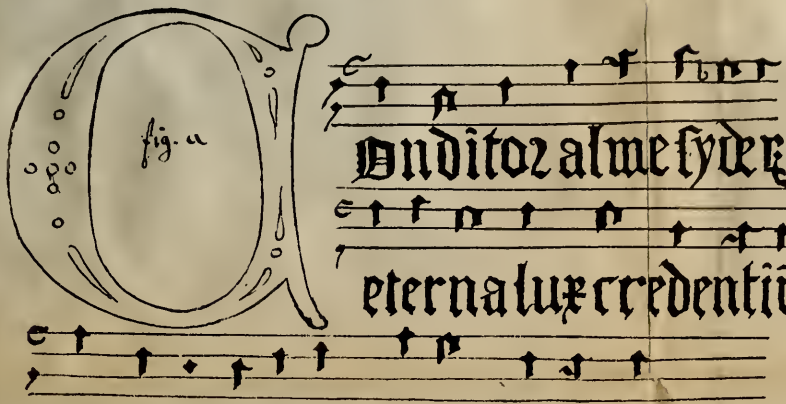
L'édition de Milan est bien plus belle que celle de Brescia, quoique antérieure (1).

Les caractères de musique de ces deux éditions sont en taille de bois *d'une seule pièce* et non en caractères de bois mobiles. Les italiens, c'est-à-dire les compatriotes de Petrucci, se servaient donc encore des caractères de bois pour la musique à une époque où Schoffer imprimait depuis plusieurs années avec des caractères de fonte. Or, pour arriver à ces caractères de fonte, il fallut se servir du même procédé qu'employa infailliblement plus tard Petrucci, savoir : faire des poinçons, frapper des matrices avec ces poinçons, puis se servir de ces matrices pour y couler les caractères nécessaires à l'impression.

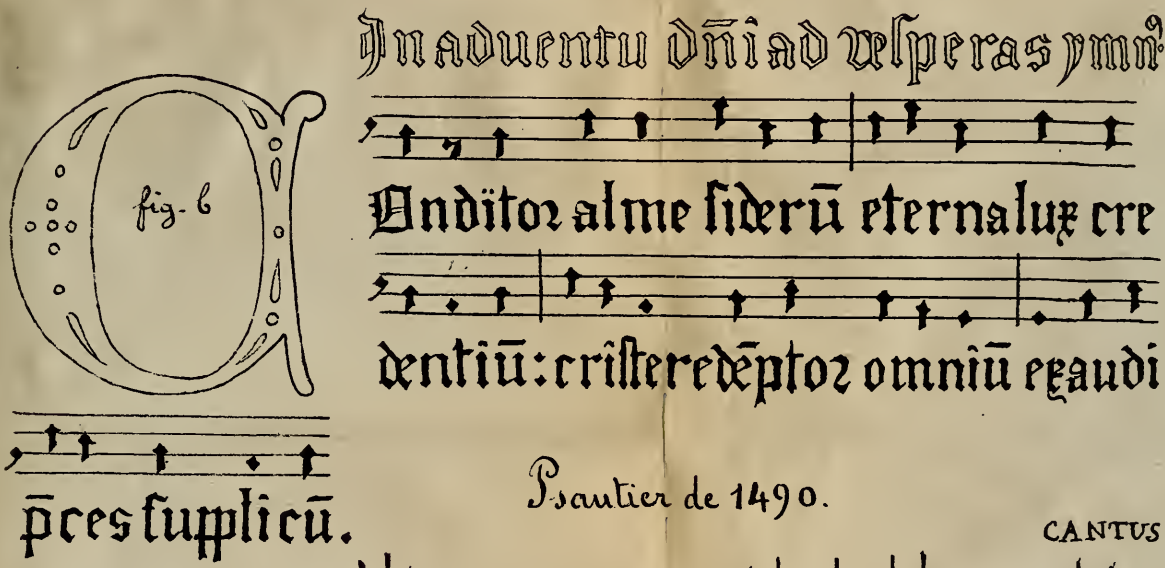
Les notations dans Gafori sont en rondes, blanches, noires, croches; le point existe comme prolongation des notes; bref, cette musique est facile à lire, puisqu'il ne lui manque que les barres de mesure pour ressembler à la nôtre (voir pl. 3, fig. *c*). Cette forme de notes, appelées *notes figurées*, existait donc avant Petrucci, comme il existait avant lui des poinçons de musique.

Que Petrucci fût un habile graveur, cela est certain; ses notes et ses portées sont infiniment mieux formées que celles du Traité de Gafori, (très-imparfait sous ce rapport). On peut donc accorder sans restriction à l'artiste de Fossombrone l'exécution des plus beaux poinçons de notes de son époque.

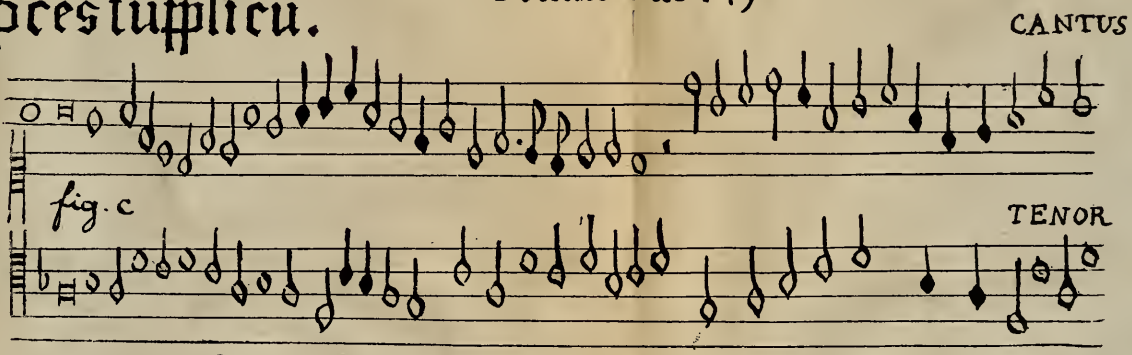
(1) Le premier ouvrage imprimé de Gafori s'appelle : *Clarissimi et præstantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicæ disciplinæ*. Naples, 1840. Je n'ai pu trouver ce traité dans les bibliothèques de Paris.



Psautier de 1457.



Psautier de 1490.



Practica musice Franchini Gafori laudensis 1496.

Le privilége dans lequel Petrucci s'intitule lui-même *homme très-ingénieux* et *inventeur d'un procédé nouveau*, ne doit influer en rien sur une question de cette importance.

Petrucci, né le 18 juin 1466 à Fossombrone, petite ville des États de l'Église, fit ses études pratiques de graveur et de typographe à Venise, où l'on imprimait avec succès dès l'invention de cet art. Le privilége accordé à Petrucci est daté de 1498 ; le voici :

Serenissimo principe, et illustrissima signoria siando fama celebratissima vostra serenità cum sue concessioni et privilegj invitare, et excitare li inzegni ad excogitare ogni di nove inventioni qual habiano essere a comodità, et ornamento pubblico da questa invitado OCTAVIANO DE I PETRUCCI DA FOSONBRONE *habitator in questa inclyta città homo ingeniosissimo cum molte sue spexe, et vigilantissima cura ha trovado quello che molti non solo in Italia, ma etiandio de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che e stampare commodissimamente canto figurado. Et per consequens molto più facilmente canto fermo : cossa precipue a la religion christiana de grande ornamento et maxime necessaria : pertanto el soprascripto supplicante recorre a li piedi de vostra illustrissima Signoria, supplicando quella per solita sua clementia, et benignità se degne concederli de gratia special chome a primo inventore che niuno altro nel dominio de vostra signoria possi stampare canto figurado ne intaboladure d'organo et de liuto per anni vinti ne anche possi portare ne far portar o vender dicte*

Prince sérénissime et très-illustre seigneurie (sénat), comme il est universellement connu que votre Sérénité cherche, par des concessions et des priviléges, à inviter et à exciter les talents pour qu'ils produisent chaque jour de nouvelles inventions pour la commodité et l'ornement du public, invité par cette renommée, *Octavien des Petrucci*, de Fossombrone, demeurant en cette illustre cité (Venise), homme très-ingénieux, a inventé, grâce à de grands travaux et de beaucoup de dépenses, ce que bien des personnes, tant en Italie que hors, ont cherché vainement à inventer, à savoir, l'art d'imprimer très-aisément le chant figuré, et par conséquent encore plus aisément le plain-chant, chose d'un grand intérêt pour la religion chrétienne, d'un grand ornement pour elle, et même tout à fait nécessaire. C'est pourquoi le suppliant susnommé a recours à votre illustrissime Seigneurie, en priant qu'avec sa clémence et sa bénignité habituelles elle veuille bien lui concéder la grâce spéciale, comme à un premier inventeur, afin que nul autre, dans les domaines de votre seigneurie ne puisse impri-

cosse in le terre et luogi de excelsa vostra signoria stampade fuora in qualunque altro luogo sotto pena de perdere dicte opere stampade per altri aver portade de fuora et de pagare ducati diese per chadavena opera laqual pena sia applicata per la mita a la franchation del monte novo et questo dimanda de gratia singular a vostra illustrissima signoria a la qual sempre ricomando. — 1498 *Die* XXV *maij,*

Quod suprascripto supplicanti conceditur Prout Petit.

Consilarij :

Ser Marinus Leono. — *Ser Jeronimus Vendramens.* — *Ser Laurentius Venerio.* — *Ser Dominicus Bollani.*

mer du chant figuré ni tablature d'orgue et de luth pendant vingt ans, et ne puisse mettre ni faire mettre en vente lesdites choses dans les terres et lieux de l'illustrissime seigneurie, imprimées au dehors en quelque lieu que ce soit, sous peine de perdre lesdits ouvrages imprimés par d'autres ou importés du dehors, et à payer 10 ducats pour chaque ouvrage, laquelle amende sera appliquée moitié à l'affranchissement du nouveau mont (de piété?). Voilà ce qu'il implore de la grâce sans pareille de votre seigneurie illustrissime á laquelle toujours il se recommande.

Ce jour 25 mai 1498.

On accorde au suppléant ce qu'il demande. Prout Petit.

Les conseillers :

Ser Marino Leoni, ser Jérôme Vendramin, ser Laurent Venier, ser Dominique Bollani.

M. Schmid indique en première date, pour les impressions de Petrucci, un *Recueil de trente-trois mottets* parus à Venise en 1502, puis vinrent des messes de *Josquin des Prés*, d'*Obrecht*, de *Brumel*, de *Ghiselin*, de *Pierre de la Rue*, d'*Agricola*, etc. A cela il faut joindre des Recueils de *frottole* (airs de vaudevilles ou chansons des rues), puis encore des recueils de mottets (1).

(1) M. Fétis, à l'article *Petrucci*, dit dans sa note que Fournier le Jeune *n'entend rien au sujet qu'il traite*, à propos de son *Traité historique et critique sur les caractères de la musique*. Ce jugement est peut-être un peu sevère, car Fournier était graveur et typographe, et il a suffisamment prouvé dans ses différents ouvrages sur l'imprimerie qu'il connaissait son métier à fond. Il ignorait en effet l'existence et les mérites de Petrucci, car il n'en parle pas; mais, quant à ce qui concerne les anciens graveurs de musique français, c'est dans son ouvrage qu'ont été puiser tous les biographes de *Hautin*, *Guillaume Le Bé*, *N. Duchemin*, *R. Granjon*, *J. de Sanlecque*, les *Ballard*, etc. Lottin fait un grand éloge de Fournier le Jeune, qui créa à lui seul son établissement de fonderie en faisant ses poinçons, matrices, moules, etc.

Dès 1505, un célèbre joueur de luth du nom de *Marco da l'Aquila* demandait également un privilége à la sérénissime république de Venise pour l'impression de tablatures de luth.

Dès cette époque également, sinon antérieurement, *Œglin de Reutlingen*, imprimait à Augsbourg, avec des caractères de musique qu'il avait gravés en cuivre. Le premier ouvrage renfermant des notes de musique publié par cet artiste a pour titre : *Melopoiæ sive harmoniæ Tetracenticæ super* XXII *genera carminum Heroicorum, Elegiacorum Lyricorum et Ecclesiasticorum Hymnorum, per Petrum Tritonium*, etc. Augsbourg, 1507, in-folio. Les portées de musique ont cinq lignes; elles ont été imprimées avant les notes, c'est-à-dire que le tout s'est fait en deux opérations (1).

En 1526, les *Juntes* dont le nom devint l'un des plus illustres parmi les imprimeurs du XVIe siècle, firent paraître à Venise les messes de *Josquin des Prés*. Ce rare et précieux recueil a été acquis par la Bibliothèque impériale; il provient de M. Adrien de La Fage. On peut croire avec quelque probabilité que cette édition importante des *Juntes* a été faite avec les caractères de Petrucci. Jusqu'en 1523, époque où s'arrêtent les productions de cet artiste, aucun graveur de types de musique ne s'est fait connaître en Italie, et l'on peut supposer avec vraisemblance qu'à la mort de Petrucci, peut-être même avant, les Juntes avaient acquis son outillage pour la musique, en entier ou en partie.

Ici nous entrons dans le domaine des graveurs français, qui, s'ils n'ont pas eu l'honneur de graver et de fondre les premiers caractères de musique, ne restèrent pas en arrière sur les autres pays, quant à la propagation de la gravure des notes, et rivalisèrent dignement avec l'Allemagne et l'Italie.

Pierre Hautin ou Haultin, graveur, fondeur et imprimeur à Paris, dans la première moitié du XVIe siècle, doit être considéré comme le créateur de l'impression de la musique en France. On ignore la date exacte de sa naissance; quant à sa mort, M. Fétis la met à 1580, date qui me paraît douteuse. Quoi qu'il en soit, on sait que Pierre Hautin établit ses premiers poinçons de musique en 1525. Il grava dès son début différentes grosseurs de notes. La note et les filets (fragment de portée) se trouvaient sur le même poinçon, différant en cela du procédé de Petrucci, dont l'impression se faisait en deux fois, comme on l'a dit, les portées puis les notes.

(1) *Le Bibliophile illustré*, Londres, 1861, n° 2, p. 19 : *Les premières notes de musique fondues et imprimées par Ehrhard Œglin.*

Les caractères de Hautin ont moins d'élégance que ceux de Petrucci, il est vrai; pourtant ils se distinguent par une grande netteté.

Dans le Catalogue de Lottin, P. Hautin n'est cité comme imprimeur qu'à partir de 1549. Il était natif de La Rochelle, et paraît être retourné au lieu de sa naissance vers la fin de ses jours, d'après le titre des deux Recueils suivants: *Jean Pasquier, la lettre profane des chansons des meslanges d'Orlando changée en lettre spirituelle à quatre, cinq et huit parties, à La Rochelle, Pierre Haultin,* 1575 *et* 1576. — *Jean Pasquier, cantique et chansons spirituelles pour chanter soubz la musique des chansons profanes d'Orlando de Lassus à quatre et cinq parties, à La Rochelle, Pierre Haultin,* 1578.

Une édition des *Psaumes de David,* publiée par Pierre Hautin, porte la date de 1567, tandis que les *Motets d'Orlando de Lassus* (in-4° oblique), parus en 1576, ont la signature de Robert Hautin, fils du précédent, ce qui fait supposer que Pierre Hautin, s'étant établi à La Rochelle, avait cédé son établissement de Paris à son fils.

Cet artiste habile (P. Hautin) contribua puissamment à répandre la musique en France à une époque où l'imprimerie, quoique inventée depuis un demi-siècle, n'avait encore fourni qu'un nombre limité d'ouvrages de musique (1) et se trouvait presqu'à l'état d'enfance, comparée aux progrès qu'elle avait déjà réalisés pour les lettres. Pierre Hautin imprimait non-seulement avec ses caractères de musique, mais il en vendait des assortiments à ses confrères imprimeurs.

Parmi ces derniers on distingue surtout *Pierre Attaignant,* à Paris; *Jacobus Modernus de Pinguento,* à Lyon; *Tylmann Susato,* à Anvers.

La ville de Lyon, qui a toujours tenu une place importante dans l'imprimerie dès son origine, possédait, outre le *Jacques Moderne* que nous venons de citer, et qui était compositeur de musique et imprimeur à la fois, *Godefroy* et *Marcelin Beringen,* éditeurs des *Cinquante psaumes de David,* mis en musique *Bourgeoys* en 1547 (2). Puis parut dans la même ville *Robert Granjon,* graveur et fondeur de caractères, vers 1572, nous en parlerons plus loin.

Pierre Attaignant, artiste habile et laborieux, sut faire valoir les premiers poinçons de Hautin, en donnant au public une suite nombreuse d'éditions musicales. L'une des plus remarquables est la belle collection de *Chansons musicales à quatre parties,* Paris, 1530, petit

(1) Abstraction faite des publications de Petrucci.

(2) Ajoutons à ces noms d'imprimeurs de musique lyonnais ceux de *Simon Gorlier, Guillaume Rouilly, Thomas Straton.*

in-4° gothique (1). Il y a dix livres dans cette collection; le troisième e le neuvième livre portent la date 1529, le cinquième celle de 1528, ce qui ferait croire que cet ouvrage est le même que l'édition de 1527 citée par Brunet..

Les différentes suites de ces chansons se vendant séparément, tel ou tel livre pouvait s'épuiser plus vivement que les autres; on en tirait de nouveaux exemplaires en changeant la date.

L'exemplaire de la Bibliothèque impériale de ces *Chansons musicales à quatre parties* contient à la fin un recueil de chansons à quatre voix de *Clément Janequin*, puis encore *deux livres de motets*.

La plupart de ces chansons ne portent pas de nom d'auteur. Les noms cités sont : *Beaumont* (2), *Claudin*, *Consilium*, *H. Le Heurteur*, *Lupi*, *Jennequin*, *Jacotin*, *R. Renes* (2), *Passereau*, *Dulot* (2), *Gascogne*, *Sohier*, *Ph. Deslouges*, *Hesdin*, *Vermont*, *Courtoys*, *J. de Bechefort* ou *Bouchefort* (2), *Robert Cochet* (2), *Françoys* (2) *Lybos* ou *Cybot* (2), *Ysore* ou *Ysoze* (2), *Moulu*, *Dorle*, *Ducroc* (2), *Mouton*.

A part les nombreux recueils de chansons édités par Attaignant, il y a encore de lui *un livre de Danceries à six parties, par Consilium*, 1543, petit in-4° oblong.

Avant d'aller plus loin, qu'il me soit permis d'ouvrir une large parenthèse.

Dès le commencement de ce travail, le désir et même l'espoir de retrouver quelques anciens poinçons de notes s'étaient présentés à mon esprit : en un mot, je rêvais un témoin authentique des premiers temps.

Il y avait pourtant de quoi se décourager, en lisant dans le *Traité de Fournier le Jeune* la note suivante : « Tous les poinçons, moules et matrices pour les notes de musique, achetés et rassemblés par les différents propriétaires des priviléges, étaient tellement tombés en discrédit, dans l'esprit même de la famille de M. Ballard, qu'à la mort du dernier privilégié ces objets ont été adjugés pour une somme au-dessous de deux cents livres. »

Heureusement que les *Observations de MM. Gando père et fils*, publiées en réponse au *Traité de Fournier le Jeune*, étaient là pour me donner quelque espoir. La vente dont parle Fournier le Jeune n'a dû se composer que d'anciens clichés hors de service et d'autre ferraille.

Or, le dernier Ballard imprimeur avait épousé Mme veuve Vinchon;

(1) *Tylmann Susato*, à Anvers, fit une contrefaçon de cet ouvrage en 1543; on voit que les contrefaçons belges ne datent pas d'hier.

(2) Non cités par M. Fétis.

ce Ballard est mort le 16 octobre 1825. L'imprimerie resta à sa veuve, qui continua d'imprimer, et mourut au mois de novembre 1829, laissant un fils de son premier mariage.

M. Vinchon, peintre distingué et célèbre, s'occupa bien plus de son art que de l'imprimerie qu'il eut en héritage de sa mère. Il mourut en 1855, après avoir cédé son établissement à MM. de Mourgues frères, propriétaires actuels.

C'est là que j'allai frapper.

Dans une première entrevue, on m'assura qu'il n'existait absolument rien des anciens caractères de musique des Ballard, que le tout avait été vendu comme ferraille et vieux cuivre par M. Vinchon avant la cession de son établissement.

Pourquoi ne pas l'avouer, les Alsaciens sont entêtés comme des..... Bretons. Je renouvelai mes instances pour qu'on fît des recherches dans tous les coins et recoins de l'imprimerie. M. Charles de Mourgues, avec une grâce parfaite que je me plais à reconnaître, voulut bien donner des ordres en conséquence, et ces recherches furent couronnées d'un plein succès, car on trouva dans une vieille armoire deux sacs dont je vérifiai e contenu, et reconnus sans peine les poinçons de Guillaume Le Bé, avec une partie de ceux qu'y avaient joints successivement la longue génération des Ballard. Le nombre de ces poinçons est de cinq à six cents. Les séries n'en sont pas toujours complètes; mais tels que, ce sont des spécimens curieux dont j'ai fait reproduire les plus caractéristiques. Une des plus anciennes de ces séries se trouvait enveloppée dans un fragment du *Roman de la Rose* sur parchemin, manuscrit du xve siècle, avec une miniature malheureusement dégradée. De nos jours on y regarderait à deux fois avant de se servir de pareilles enveloppes.

Il était indispensable d'expliquer la provenance de ces spécimens de notes, que nous placerons en leurs lieux respectifs, c'est-à-dire avec les graveurs auxquels elles sont attribuées par Gando, et sur la foi du procès-verbal qui fut fait le 30 novembre 1639, après le décès de Pierre Ballard. Ce procès-verbal est signé par Vitré, imprimeur du Roi et du Clergé de France, Blaisot, marchand libraire, et Jacques Cottin, fondeur en caractères. Tous les noms des graveurs qui ont travaillé à la musique des Ballard y sont cités à côté de chaque sorte de musique (1). On pourra comparer ces spécimens avec ceux reproduits par Gando, en 1766.

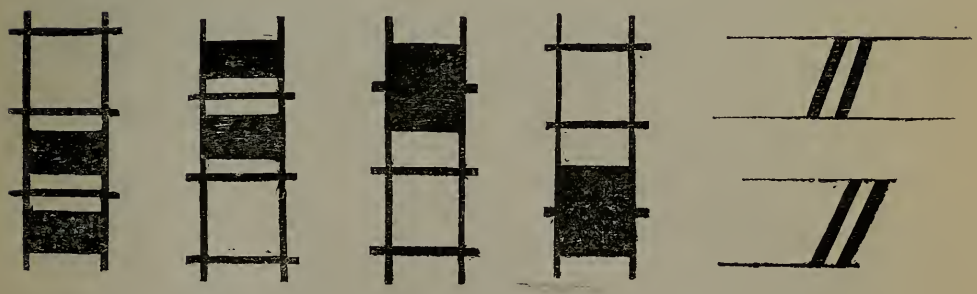
(1) *Observations sur le traité historique et pratique de M. Fournier le Jeune*, par MM. Gando père et fils, Berne et Paris, 1766, in-4°.

Guillaume Le Bé, graveur, fondeur et imprimeur, né en 1525 à Troyes, où son père possédait une papeterie assez importante, exerça son talent à Paris, entre les années 1539 et 1555 (1). D'après ces deux dernières dates, données par Lottin, celle de 1525, indiquée dans la *Biographie universelle* de Michaud, est inadmissible pour la naissance de Le Bé, puisqu'elle le ferait imprimeur à l'âge de quatorze ans.

Le Bé grava non-seulement des poinçons pour les notes en 1540, mais aussi des tablatures de luth (2) en 1544 et 1545. Il suivit en cela le procédé inventé par Hautin, en faisant adhérer à chaque note ou signe musical leur fragment de portée, ce qui n'exigeait qu'une seule opération au tirage.

Spécimens de Guillaume Le Bé.

A.

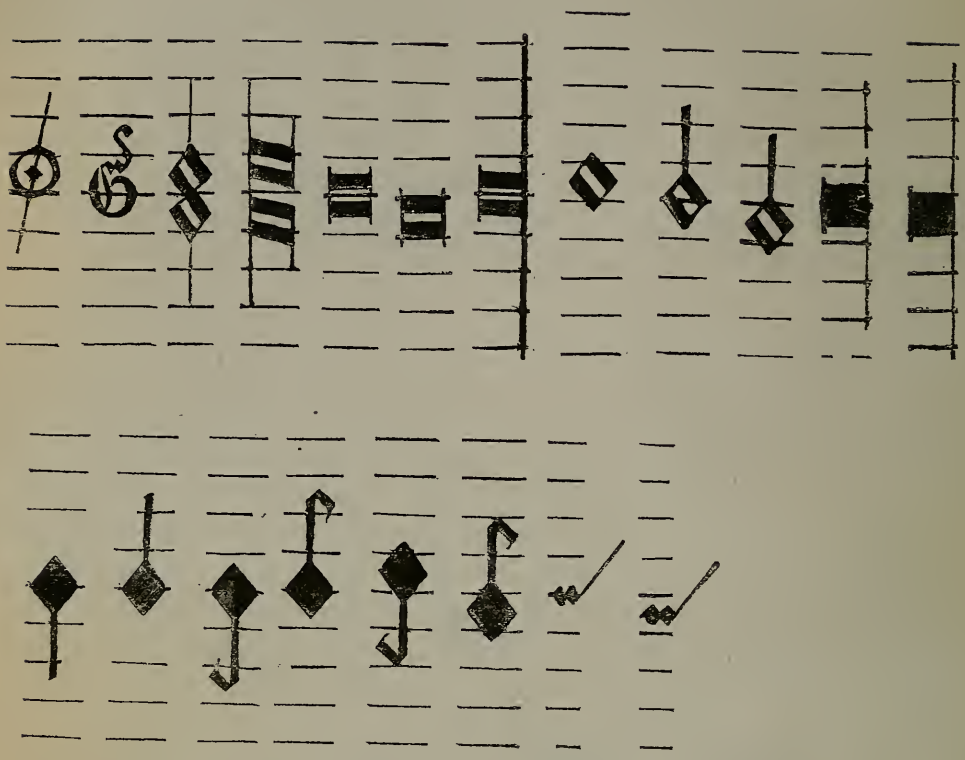


(1) *Catalogue chronologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris, etc.* par Lottin. Paris, 1789.

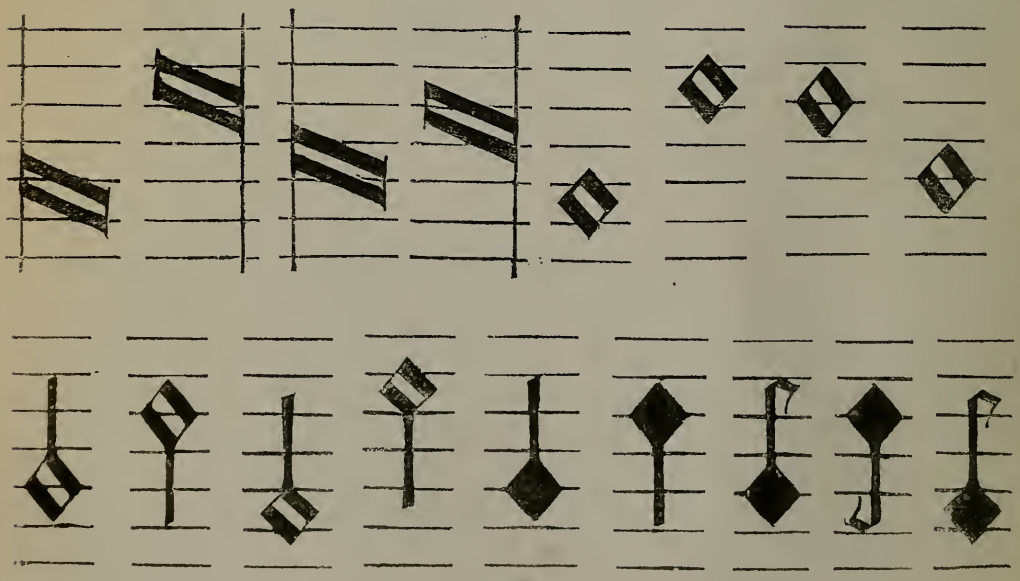
(2) *Tablature.* — On donnait ce nom à un système de notation appliqué plus spécialement aux pièces de luth, de théorbe, de guitare, de basse de viole, etc. On marquait sur plusieurs lignes parallèles, dont chacune représentait une des cordes de l'instrument, certaines lettres de l'alphabet : l'A indiquait la corde à vide ; le B indiquait la pose du doigt sur la première touche depuis le sillet ; le C la seconde, etc., *Dictionnaire de musique* de Brossard.

Il y avait encore d'autre signes de *tablature*, sur lesquels M. Gevaert prépare un travail spécial.

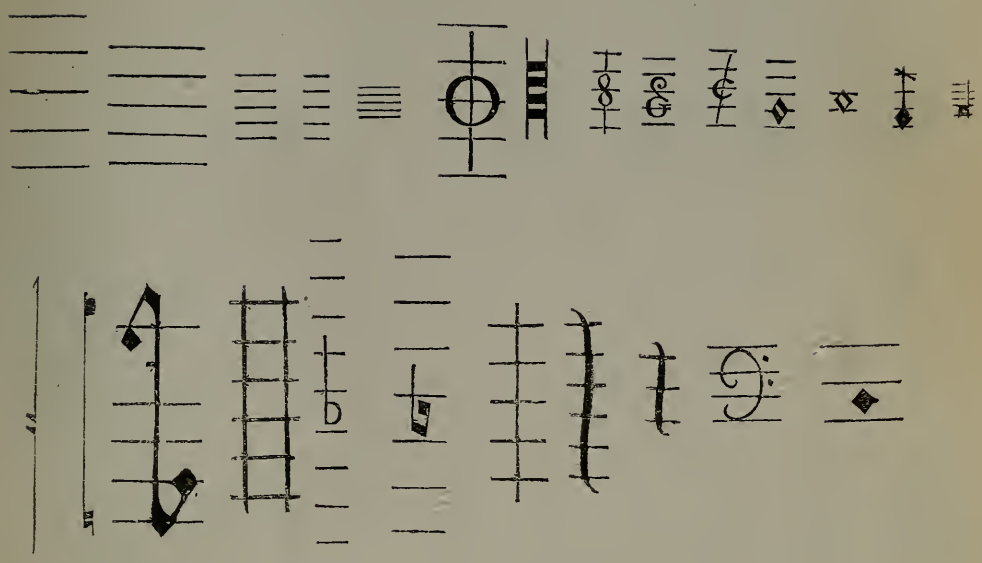
B.



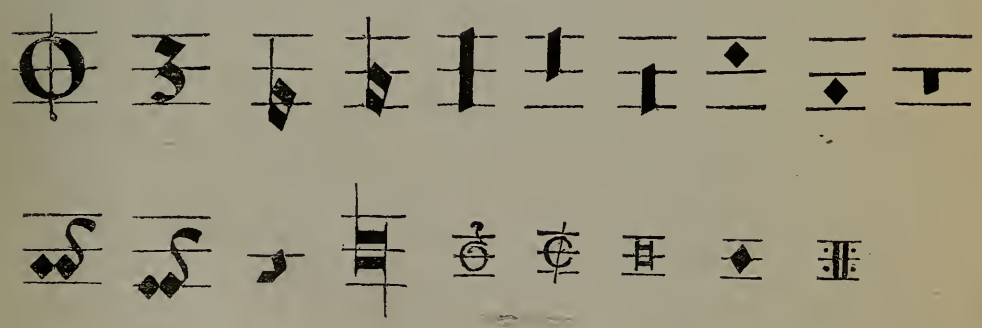
C.



D.



E.

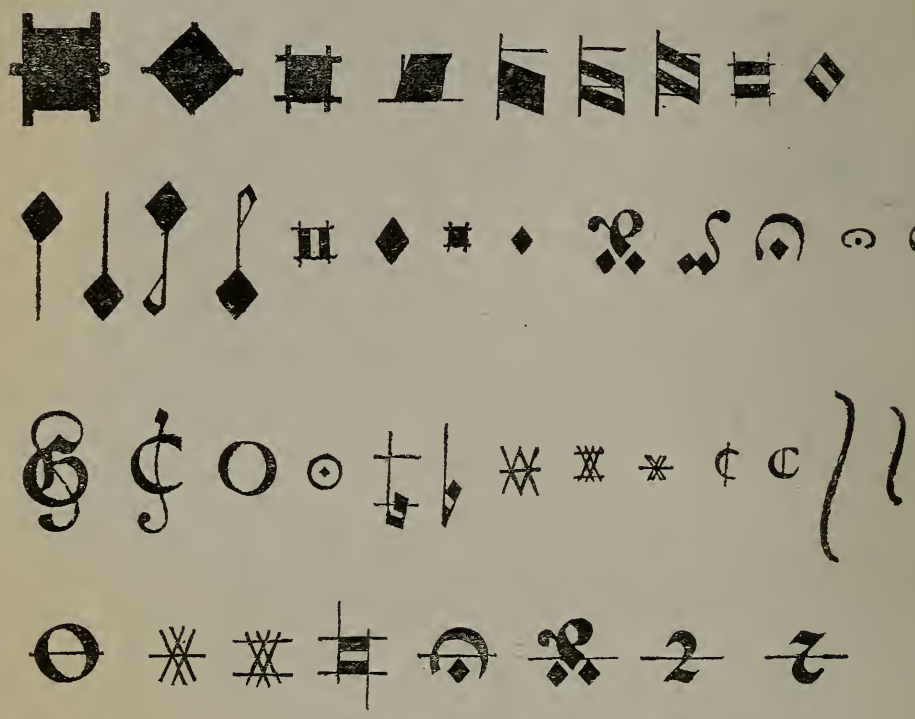


La forme barbare des poinçons séries A et B, évasée aux deux bouts, nous induit à croire que c'était là le premier essai de Le Bé, peut-être même ces poinçons proviennent-ils de *P. Hautin*, l'antique créateur des caractères de musique en France.

Les petits caractères des séries D et E sont probablement postérieurs à Guillaume Le Bé. Ce graveur établit, entre 1554 et 1555, des poinçons où les notes étaient isolées, c'est-à-dire *sans portées*, ce qui nécessitait deux opérations : l'impression des portées d'abord, puis celle des notes par rentrées. Dans cette opération double de Le Bé, les portées elles-mêmes n'étaient pas d'une seule pièce, mais formées par un assemblage de filets appelés *cadrats*.

Ce procédé devait être, à peu de chose près, celui que nous avons cité à propos du *Psautier de Schoffer*.

Caractères isolés de Gillaume Le Bé.



D'après Gando, les petites notes et les petits signes ci-dessus doiven· être attribués à *Logis* (1), les grosses notes seulement sont de Le Bé (2).

Cet homme de talent fut choisi par François I pour exécuter les remarquables caractères orientaux qui ont servi aux impressions de Robert Étienne. Philippe II le chargea également de la fonte des caractères destinés à l'impression de la *Bible polyglotte d'Anvers* (1569), confiée à Ch. Plantin.

A la mort de Garamond, en 1561, Guillaume Le Bé, nommé arbitre de l'inventaire de cette superbe fonderie, acquit la plus grande partie des poinçons et matrices, qu'il ajouta à son fonds. On n'ignore pas que les Elzevirs imprimaient avec les caractères de Garamond.

Guillaume Le Bé mourut en 1598.

La famille des Le Bé fournit plusieurs générations de graveurs, fondeurs et imprimeurs. Guillaume Le Bé II, succéda á son père; puis vin-

(1 La note carrée de la deuxième ligne de ce spécimen a été mise à l'envers à la reproduction.

(2) Gando, *Observations sur le traité de Fournier le Jeune*, p. 9.

rent Henri Le Bé, libraire en 1581 ; Jacques Le Bé, imprimeur en 1610. Guillaume Le Bé III exerça de 1636 à 1685; il perfectionna les poinçons de musique. A son talent de graveur il joignait la connaissance des langues orientales. D'après Chaudon et Delandine, il donna ses soins à l'édition des *Figures de la Sainte-Bible*, *accompagnées de briefs discours*, du libraire Jean Leclerc, son beau-père.

Sa veuve lui succéda pour l'imprimerie, et il y eut après elle plusieurs demoiselles Le Bé s'occupant de gravure et du commerce de la librairie.

Nous parlerons plus loin des Ballard; constatons, en attendant, que Guillaume Le Bé I leur fournit leurs premiers caractères de musique.

Robert Granjon, graveur et fondeur de caractères, était né à Paris, où son frère aîné, Jean Granjon, exerçait déjà la librairie en 1506 (1). Robert quitta Paris pour aller s'établir à Lyon.

Les années actives de Robert Granjon furent de 1523 à 1573 ou même 1582. Cet homme de talent introduisit une modification caractéristique dans la forme des notes en les arrondissant, de carrées qu'elles étaient jusque-là.

Cette innovation se trouve dans l'ouvrage suivant : *Premier trophée de musique, composé des plus harmonieuses et excellentes chansons choisies entre la fleur et composition des plus fameux et excellens musiciens, tant anciens que modernes, le tout à quatre parties, en quatre volumes. — A Lyon, de l'impression de Robert Granjon*, 1559 (petit in-8° oblong).

Ce *Premier trophée* est suivi du *Second trophée*, qui est la continuation du même ouvrage. Les notes sont arrondies en bas seulement et le haut se termine en forme de flèche; le poinçon porte la note et ses fragments de portée de chaque côté. Les paroles sont en *caractères de civilité* et s'harmonisent merveilleusement avec les notes. Au point de vue typographique, cet ouvrage est incontestablement l'œuvre d'un homme de talent. L'exemplaire de la Bibliothèque impériale n'est malheureusement pas complet, il y manque la partie de ténor. Voici l'*extrait du privilége* tel qu'il se trouve dans cette publication :

« Il ha pleu au Roy nostre sire, de donner privilège et permission à *Robert Granjon*, marchand libraire et imprimeur demeurant à Lion, d'imprimer chansons, messes, motetz en musique, tabulatures de lutz, guiternes et autres instrumens; et sont faittes deffences à tous autres libraires, imprimeurs, tailleurs de caractères, sur certaines et grandes peines, de n'imprimer ou faire imprimer la musicque ne les tabulatures de lutz, guiternes et autres instrumens imprimées par ledit Granjon, ne sur ses copies, et ce jusques au terme de six ans, à commencer du jour

(1) *Catalogue chronologique*, de Lottin.

que lesdits livres seront achevez d'imprimer comme plus à plain est contenu par les lettres royaux sur ce despeschées à Paris le 12me jour de febvrier 1549 et signées Bassourdy. »

Les noms des compositeurs du premier et du second trophée sont : *Arcadelt, Boyvin, Cadeac, Certon, Claudin, Gentian* (1), *Godard, Gondeau* (1), *Gombert, Jaquet* (1), *Lupi second, Lupus, Maillard, Mornable, Philibert Jambe de Fer, Roussel, Sandrin, Viliers.*

Malgré l'amélioration réelle dans la forme des notes, inventée et mise au jour par R. Granjon, ses contemparains ne paraissent pas en avoir profité, puisque nous voyons, en 1765 et 1766, Fournier le Jeune et Gando se disputer la priorité de cette invention. Les publications musicales des XVIe et XVIIe siècles sont là d'ailleurs pour affirmer que l'on continua à se servir des notes carrées et en losange.

Robert Granjon fit des perfectionnements bien plus importants encore, en supprimant les ligatures et les signes si bizarres de la notation proportionnelle pour les ramener à la division binaire. L'usage de ces importants perfectionnements paraît ne dater que de 1559, soit que l'inventeur ne les eût faits qu'à cette époque, soit qu'il n'eût pas trouvé d'autres imprimeurs que lui pour se servir de ses nouveaux caractères.

Un autre recueil parut la même année chez Granjon, ce sont : les *Chansons nouvelles composées par Barthélemy Beaulaigne excellent musicien et par luy mises en musique à quatre parties, et en quatre livres.* Ce recueil est dédié à *Très illustre, haute et puissante princesse Madame Diane de Poictiers, duchesse de Valentinois, par Barthelemy Baulaigne, enfant de cueur en l'Eglise majeure de Marseille, son très obéissant serviteur, salut et prospérité.* Il y a même le portrait de Beaulaigne. L'épître dédicatoire est curieuse, sa longueur seule nous a empêché de la reproduire. Ces chansons de Beaulaigne sont suivies de *mottetz* à quatre, cinq, six, sept et huit parties. L'auteur continue à s'y appeler *excellent musicien.*

Granjon fut appelé à Rome par le pape, afin d'y graver et fondre des caractères pour un alphabet grec.

Dans un livre bien connu des bibliophiles, le *Directorium chori de Giudetti*, on lit : *Permissu superiorum, Romæ apud Robertum Gran Jon, Parisiens.*, 1582. Ce livre n'est point fait avec les caractères de Granjon, et, en admettant que cet artiste travaillât déjà en 1523, est-il probable que, passé octogénaire, il eût créé de nouveaux poinçons à Rome ?

Etienne Bryard, de Bar-le-Duc, inventa aussi des types nouveaux,

(1) Non cités par M. Fétis.

où certaines notes étaient arrondies et le système de notation simplifié. Est-ce à lui ou à Granjon que l'on doit réellement cette invention? M. Fétis hésite à se prononcer là-dessus, à l'article *Briard*. Après tout, ces deux artistes ont pu avoir la même idée, à moins qu'elle ne leur ait été suggérée par quelque compositeur de musique. Selon M. Fétis, ces derniers, bien longtemps avant les dates citées, se servaient déjà, dans la composition de leurs œuvres, de cette notation débarrassée des ligatures et autres inconvénients de la notation proportionnelle.

Un spécimen unique nous est parvenu en fait d'ouvrages de musique imprimés à Avignon durant sa splendeur, c'est-à-dire du temps où cette ville fut la résidence des papes. Ce livre, imprimé par Jean de Channay avec les caractères de notes arrondies de Briard, a pour titre : *Liber primus missarum Carpentras et sunt infrascripta :*

Prima : Si mieulx ne vient;
Secunda : A lombre dung buissonnet;
Tertia : Le cueur fut mien;
Quarta : Fors seulement.
Quinta : Encore irai je jouer.
1532.

Ce sont des messes d'*Eléazar Genet*, surnommé *Carpentras*.

Les notes de ce rarissime recueil nous montrent ce qu'était le perfectionnement de Bryard, quant à la forme des notes; ces dernières ne sont arrondies qu'en bas et le losange domine toujours.

Nicolas Duchemin, né à Provins au commencement du XVIe siècle, contemporain de Guillaume Le Bé, perfectionna l'art de la typographie musicale. Fils d'un graveur en caractères, il se fit aider dans ses recherches et tâtonnements par d'habiles artistes comme *Nicolas de Villiers* (fils de Thomas de Villiers, libraire à Paris, en 1529) et *Philippe Danfrie*, ou plutôt *Danfrif*. Ce graveur, né en Cornouailles (basse Bretagne), fut *tailleur général des monnaies de France*. « C'était, dit La Croix du Maine, un homme très-excellent pour la gravure, fort grand ingénieur et inventeur de plusieurs beaux instruments de mathématiques. »

Le procédé qui triompha généralement fut celui des fragments de portée adhérents à la note sur le même poinçon. C'est aussi celui qu'on suivit à l'étranger, par exemple chez *G. Scotto* à Venise, dans ses *Canzoni villanesche alla Napolitana di messer Adriano à quatre voci, con la canzon di Ruzante*, 1548; chez *Gardane*, également à Venise, pour l'impression de *Adriani Willaert musici celeberrimi de chori divi Marci illustrissimæ reipublicæ venetiarum magistri musice quatuor vocum*, Venise, 1545. Mais les chefs-d'œuvre de ce procédé s'exécutaient chez

les Plantins; rien de beau comme leurs *Chansons françoyses à cinq, six et huit parties, mises en musicque par Severin Cornet, maistre des enfants de la grande église d'Anvers. Christofle Plantin, Anvers*, 1581. Il manque la *quinta pars* à l'exemplaire de la Bibliothèque impériale, que les vers détruisent tandis que j'en parle ici.

Forkel, dans son *Histoire générale de la musique*, t. II, page 519, observe que déjà en 1532, dans quelques traités de musique publiés en Allemagne, les types des notes étaient si bien formés, qu'il faut s'étonner d'une telle perfection obtenue en si peu de temps.

En 1554 Duchemin imprima un *Recueil de chansons spirituelles;* en 1556, *L'art, science et pratique de pleine musique et de l'institution musicale, très-utile, profitable et familière, nouvellement composée en français*, in-12 (sans date). En 1558, il livra au public *Missæ modulatæ;* c'est un recueil de messes mises en musique par Goudimel, Orlando de Lassus, Philippe de Mons et autres compositeurs du temps, in-8, sans date. Ce recueil est rare, comme la plupart de ceux du XVIe siècle. Duchemin publia, entre 1554 et 1558, une quantité d'œuvres musicales parmi lesquelles se trouvent des chansons de *Claude Goudimel*, des *psaumes*, etc. La date probable de sa mort est 1565; il est certain qu'il exerça de 1541 à 1554.

Les poinçons et matrices de Duchemin passèrent plus tard dans les ateliers du fils Le Bé. Ces mêmes poinçons finirent par servir aux nombreuses éditions de musique des Ballard, conjointement avec ceux de Guillaume Le Bé (le père).

Parmi les ouvrages de musique imprimés à Paris au XVIe siècle, citons un livre de litanies à quatre voix paru en 1578, chez Thomas Brumen (1), Les caractères de musique de ces litanies sont mieux formés et plus élégants que ceux employés par Robert Ballard, contemporain de Brumen.

Adrien Le Roy, musicien de Henri II (2), s'étant associé, pour l'im-

(1) *Lytaniæ in alma domo Lauretanâ. omnibus diebus sabbati, vigiliarum, et festorum, beatissimæ Virginis musice decantari solitæ. Parisiis, apud Thomam Brumennium, in Clauso Brunello sub signe Olivæ*, 1578, in-12. Brumen exerçait déjà en 1559.

(2) Adrien Le Roy était chanteur de la chapelle du roi Henri II; en 1571, il donna l'hospitalité à *Orlando de Lassus*, lors de son arrivée à Paris. Ce Le Roy était lui-même compositeur; on a de lui différentes chansons à quatre voix, puis encore : *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de tuth*, 1557; enfin *un livre d'airs de cour mis sur le luth*, 1571.

Dans la famille des Ballard, il y eut aussi plusieurs compositeurs de musique. Ce cumul d'éditeur et de compositeur se voit encore de nos jours, quoique, à notre avis, la vie soit trop courte pour bien remplir une seule de ces deux carrières.

pression de la musique, avec *Robert Ballard* son beau-frère (1), obtint du roi des lettres patentes le 14 août 1551, dont voici l'extrait tel qu'on le trouve dans les *Chansons de Certon*, publiées entre 1552 et 1557 par ces deux imprimeurs associés :

Il est permis à Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimer ou faire imprimer et exposer en vente tous les livres de musique, tant instrumentale que vocale, qui seront par eulx imprimez, et ce pour le temps de neuf ans, à compter du jour qu'ilz seront parachevez d'imprimer, jusques à neuf ans finiz et accompliz. Et sont faittes défenses à tous imprimeurs, libraires et autres, d'iceulx imprimer, ne exposer en vente, sur peine de confiscation desditz livres : ensemble d'amende arbitraire et de tous deppens, dommages et intérestz, comme plus à plain est contenu es lettres de privilége, sur ce, données à Fontainebleau, le quatorziesme jour d'aoust, l'an de grâce mil cinq cens cinquante et un, et de notre règne le cinquiesme.

Signées par le Roy et son conseil.

Robillart.

Ces lettres patentes indiquent suffisamment que l'association de A. Le Roy et Robert Ballard a eu lieu antérieurement à 1552 (2).

Fournier le Jeune, en parlant des premières lettres patentes, page 6, dit qu'elles portent que *ledit Le Roy et Ballard seront seuls imprimeurs de musique pour le service de sa majesté, et qu'ils seront couchés sur l'état de ses domestiques ou chantres de sa chambre.*

Il n'y a pas trace de cela.

Voici les noms des Ballard, se suivant de père en fils :

Robert Ballard I (3), exerçait en 1551, privilége en 1551, mort en 1606.
Pierre Ballard — 1603, — 1633, — 1639.

(1) On trouve dans le *Catalogue chronologique des libraires, etc.*, de Lottin, comme succédant à Robert Ballard, mort en 1606, sa veuve Lucrèce Le Bé ; c'était sans doute une fille de Guillaume Le Bé, qui avait fourni les premiers poinçons de musique à A. Le Roy et Robert Ballard.

(2) Fournier le Jeune ; M. Fétis, dans sa *Bivgraphie des musiciens* ; M. Schmid, dans son *Petruccio*, et tant d'autres qui les ont copiés, mettent le premier privilège de Ballard à 1552, ce qui est inexact, comme on vient de le voir. Il paraît du reste que Christophe Ballard ignorait lui-même cette date, car, dans son factum contre J. B. Lulli (1708), il dit, page 19 : que les lettres patentes de seul imprimeur du roi pour la musique lui avaient été accordées par les rois ses prédécesseurs, et, quoiqu'il eût pu remonter, s'il en eût été besoin, au delà de l'an 1552, il s'en était tenu à cette époque parce qu'elle était seule essentielle.

(3) Lucrèce Le Bé, sa veuve, lui succéda.

Robert Ballard II (1), exerçait en 1640(2), privilége en 1639, mort en 1679.
Christophe Ballard (3), — 1666, — 1673, — 1715.
Jean-Baptiste-Christophe Ballard (4), — 1694, — 1695, — 1750.
Christophe-Jean-François Ballard (5), — 1741, — 1750, — 1765.
Pierre-Robert-Christophe Ballard, — 1767. Il exerça conjointement avec sa mère jusqu'en 1788.

Le premier privilége des Ballard fut renouvelé sous Charles IX (1568); il y en eut un autre sous Henri IV (1607); enfin, sous Louis XIII (1637), on parvint à se faire donner un privilége *exclusif*, car les lettres patentes du 29 avril 1637 portent que *sa majesté veut que ledit Ballard* (Pierre) *jouisse seul, pleinement et paisiblement, à l'exclusion de tous autres, du pouvoir, faculté, permission et privilége attribué audit office* (de noteur du roi), *et contenus en ses lettres de provisions et autres;* défend à toute personne de tailler, fondre et contrefaire les notes, caractères et lettres grises *inventées par ledit Ballard*, sous peine de six mille livres d'amende.

La famille des Ballard, armée de ses priviléges, comme on le verra plus au long à l'article *Sanlecque*, et voulant exploiter par trop longtemps les poinçons qu'elle avait acquis de différents graveurs, ne fit faire aucun progrès à l'impression de la musique; bien au contraire, elle y mit des entraves.

A part cela, on doit à ces imprimeurs, deux fois séculaires, une immense quantité d'ouvrages importants sur la musique. La plupart de ces publications sont devenues des curiosités, des raretés bibliographiques, au point qu'aucune bibliothèque du monde ne peut se vanter de posséder la collection complète des Ballard.

(1) Selon le *Catalogue chronologique des imprimeurs*, par Lottin, la veuve de Robert II succéda à son mari et exerça l'imprimerie entre 1679 et 1693;sans doute conjointement avec son fils Christophe.

(2) Cette date de 1640, donnée par Lottin pour l'entrée en exercice de Robert II, paraît sujette à caution, le privilége de ce Robert II étant antérieur.

(3) Ce Christophe Ballard eut un frère nommé Pierre, qui imprimait également de la musique; ils eurent même un procès ensemble, à la suite duquel Christophe fut maintenu seul dans la charge de *seul imprimeur du roi pour la musique*. Pierre Ballard dont il est question ici mourut en 1702 ou 1703; sa veuve exerça après lui et mourut en 1719.

(4) La veuve de ce J. B. Christophe Ballard continua l'imprimerie de son mari avec son fils Christophe-Jean-François; elle mourut en 1758.

(5) Marie-Anne-Geneviève, veuve de Ch. J. F. Ballard, continua l'établissement de son mari et fut libraire jusqu'en 1788.

Entre autres ouvrages publiés par l'association d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, nous citerons le *Livre de tablature de guittare*, 1561, les *Psaumes de David*, avec la musique, 1562, les *Œuvres de Nicolas de la Grotte*, 1570; le célèbre *Ballet comique de la Royne*, 1582, à l'impression duquel concourut Mamert Patisson; enfin une partie considérable des œuvres d'*Orlando de Lassus*.

Les caractères de Guillaume Le Bé, faisant le fonds de l'imprimerie musicale d'Adrien Le Roy et Robert Ballard, se trouvaient également entre les mains d'autres imprimeurs; c'est avec ces caractères que Claude Micart imprima, en 1575, le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de diverses autheurs, ausquelles a été nouvellement adapté la musique de leur chant commun par Jehan Chardavoine*. François Estienne s'en servit pour son édition des *Psaumes mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze*, 1567.

Pierre Ballard succéda à son père; il acquit de Guillaume Le Bé (le fils) les poinçons et matrices de musique que celui-ci possédait, pour la somme de 50,000 francs. MM. Fétis et Schmid s'étonnent avec raison de l'énormité de cette somme; mais il faut remarquer que Le Bé fils devait non-seulement posséder les caractères acquis de Duchemin, mais aussi ceux de son père Guillaume Le Bé, et que ce fut probablement l'outillage complet de la fonderie et imprimerie Le Bé qui passa entre les mains de Pierre Ballard.

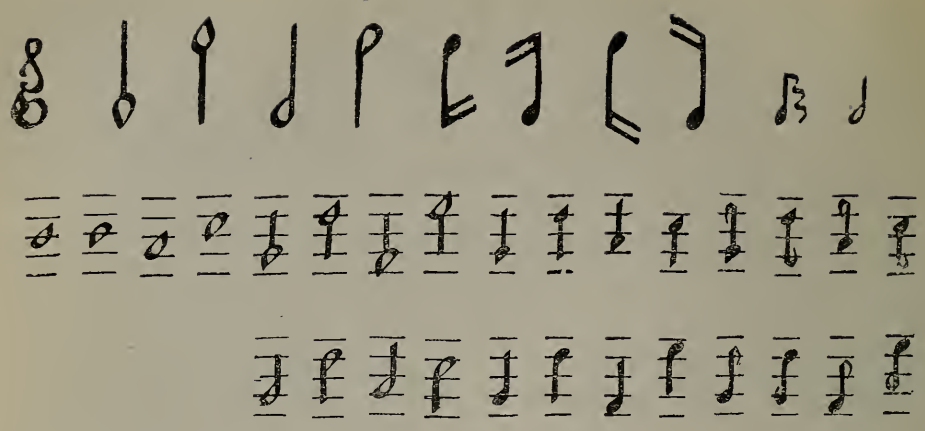
L'inventaire qu'on fit le 30 novembre, après la mort de P. Ballard, constate que les caractères de musique dont il s'était servi avaient été gravés par Guillaume Le Bé, Nicolas Devilliers, Philippe d'Anfrie, Nicolas Duchemin, Logis et Jacques de Sanlecque (1).

Le mémoire de Gando père et fils nous apprend, page 10, que les Ballard avaient encore une musique gravée par Philippe d'Anfrie, « qui porte le nom de *musique en copie*, ou d'écriture; elle est arrondie et la queue est placée derrière la note, dans le goût actuel, si ce n'est que la note est beaucoup plus petite. Nous avons un livre imprimé avec cette sorte de *musique en copie* chez Pierre Ballard, en 1617, intitulé : *Ballet du roi*. C'est donc à Philippe d'Anfrie qu'est dû le premier changement des caractères typographiques de musique. » Les Gando ne connaissaient pas les essais de Granjon et de Briard.

Voici un spécimen de cette *musique en copie* de Philippe d'Anfrif (2).

(1) Voyez le mémoire de Gando, page 11, et les spécimens qu'il reproduit après la page 27.

(2) Voyez la note sur Danfrif, page 63, à l'article *Duchemin*.



Parmi les ouvrages de musique publiés par Pierre Ballard se trouvent les *Psaumes de David* mis en musique par Claudin le Jeune, 1615; puis les *Airs de cour de différents autheurs*, dont je possède cinq livres parus entre 1615 et 1623.

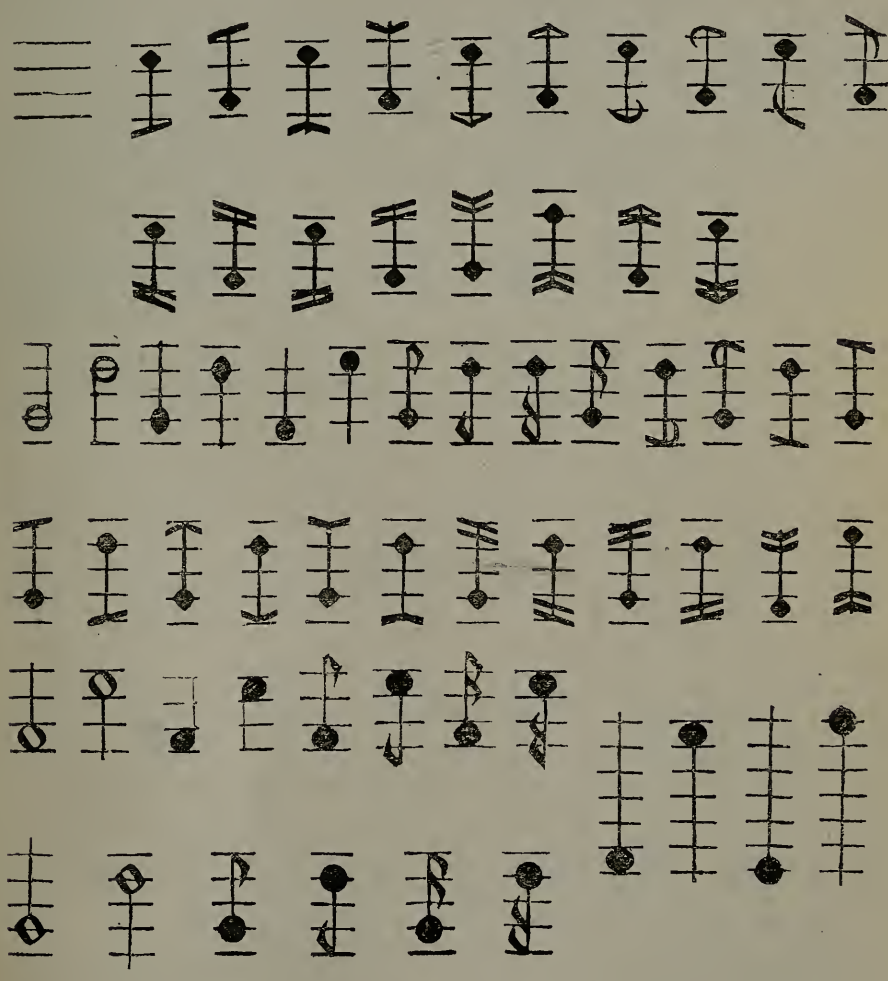
Robert II et Christophe Ballard mirent au jour un nombre considérable d'ouvrages sur la musique. Christophe fut l'éditeur des opéras de Lulli, de Campra, de Mouret,de Destouchers, de Desmarets et de tant d'autres, sans parler des volumes d'airs à boire, dont il en imprima de quoi régaler tous les gosiers altérés.

Sous Robert Ballard II l'envahissement de la *chanson à boire* n'en était pas encore arrivée à ce point. Aux environs de 1650, c'étaient surtout les *psaumes avec musique* qui se débitaient le plus. Robert II édita entre autres ceux de *Jacques de Goüy*, à quatre parties (1650); c'est à tort que M. Fétis donne à ce musicien le prénom de Jean. Pour paraître bons catholiques, les compositeurs avaient soin de négliger la traduction de Théodore de Bèze et Marot, déjà un peu vieillie alors, pour adopter celle de *messire Antoine Godeau*, évêque de Grasse et Vence. C'est ce qu'avait fait Jacques de Goüy. En 1659, nous trouvons déjà une cinquième édition de ces psaumes avec la musique de *Thomas Gobert*. En 1655 *Antoine Lardenois*, compositeur oublié par M. Fétis dans sa *Biographie des musiciens*, fit imprimer à ses frais les airs qu'il avait composé sur les paraphrases de Godeau. Nous voyons même, dans l'avis au lecteur, que Louis XIII avait fait quelques essais sur ces psaumes; les mélodies royales sont sans doute celles du commencement du volume. *Le feu roy commença ce glorieux volume*, est-il dit dans une pièce de vers qui suit la préface du poëte Godeau.

Artus Aucousteaux, maître de musique de la chapelle de Louis XIII, mit également en musique les vers de Godeau; en 1656, nous trouvons déjà une quatrième édition.

Christophe Ballard avait un frère nommé Pierre; nous l'avons cité dans une note page 66. Ce Pierre s'établit imprimeur et libraire en 1694; mais il n'exerça pas longtemps, puisqu'il mourut en 1713. Il paraît avoir eu le désir d'améliorer la forme des notes. Gando nous dit en effet (page 11) : « qu'il fit graver une musique dont les notes sont encore plus arrondies que celles de Philippe d'Anfrie, et la grosseur plus conforme aux nôtres; la queue tient au milieu de la note. Nous avons une pièce de cette musique imprimée chez Pierre Ballard en 1695, c'est un *Nouveau recueil d'air sérieux et à boire, par de Bousset.* » Comme le fonds de musique de ce Pierre fut cédé en 1696 à son frère Christophe, j'ai été à même de retrouver quelques spécimens de ces essais. On ne sait pas le nom du graveur qui les exécuta.

Essais de notes arrondies par Pierre Ballard II.



Jean-Baptiste Christophe et Christophe-Jean-François Ballard, entre

autres publications musicales, mirent au jour cette série de volumes in-12, tant recherchés des amateurs, et dont les premiers paraissent même dater de Christophe Ballard : *Les brunettes* ou *airs tendres*, 3 vol.; *les Parodies bachiques*, 3 vol.; *la Clef des chansonniers*, 2 vol.; *les Tendresses bachiques*, 2 vol,; *les Rondes et chansons à danser*, 2 vol.; *les Menuets chantants*, 2 vol.

Pour donner plus d'unité à ce travail, nous avons réuni la famille des Ballard sans interruption aucune; aussi faut-il retourner bien en arrière, comme date, pour parler de :

Jacques de Sanlecque I. Il naquit à Chaulnes, dans la Somme (1), en 1573, et vint à Paris à l'âge de quatorze ans. Soit opinion politique ou manque d'occupation, il prit part aux guerres de la ligue; mais ce n'était pas là un état; aussi entra-t-il comme élève chez Le Bé fils, pour la gravure des poinçons de musique, et devint un artiste de talent. Jacques de Sanlecque s'associa plus tard l'un de ses fils, nommé Jacques comme lui, et de plus, un savant illustre et excellent musicien. De Sanlecque père était gendre du libraire Leclerc; il exerça son art de graveur et fondeur entre 1596 et 1640, et fut un de ceux qui imitèrent le mieux les caractères des langues syriaque, samaritaine, arménienne, chaldéenne, arabe, etc. Il fondit les lettres pour la grande Bible royale de Le Jay.

L'association des deux Jacques de Sanlecque est une de celles qui ont fait le plus d'honneur à leur art; ces deux hommes produisirent des caractères justement admirés comme beau travail.

Fournier le Jeune nous dit que « vers 1635, ils commencèrent, pour leur propre usage, la gravure de trois caractères de musique distingués par *petite, moyenne* et *grosse musique*. Ces trois caractères sont un chef-d'œuvre pour la précision des filets, la justesse des traits obliques qui lient les notes et la parfaite exécution. (2). »

Les deux Sanlecque ne vendaient pas leurs caractères de musique aux autres imprimeurs.

Jacques de Sanlecque II continua l'établissement de son père mort en 1648, et qui, depuis plusieurs années déjà, ne s'en occupait plus.

En 1639, *Jacques de Sanlecque* fils obtint un privilége confirmé par un arrêt du Parlement, pour l'impression du plain-chant durant dix ans.

Robert Ballard II, fils de Pierre, fit tous ses efforts pour écraser

(1) M. Fétis met Chaulnes dans le *Bourbonnais*, à l'article *Sanlecque*; l'imprimeur aura cru mettre *Boulonnais*.

(2) *Traité historique sur les caractères de musique*, par Fournier le Jeune, p. 7.

le fils *de Sanlecque*, dont le père mourut durant l'interminable procès qui s'engagea. Le Bé fils s'était rendu partie intervenante, il mourut également avant la fin du procès.

De Sanlecque fils publia plusieurs écrits pour la défense de sa cause; il appelle Ballard : *Hydre à sept chefs de l'envie*, *qui depuis plusieurs années m'a dévoré quantité de curieux dessins sur la musique!*

Cela devait être dur à digérer!

Plus loin, Sanlecque s'exprime ainsi, toujours en parlant de Robert Ballard II : *Ce qui rend encore plus absurde et insupportable la prétention de ce particulier, c'est qu'il n'en excepte même pas ceux qui ont gravé et fondu les caractères ou planches* (1) *dont il imprime, à la fabrique et confection desquels ni lui, ni ses prédécesseurs n'ont jamais agi ni su agir.*

Ballard, de son côté, n'y allait pas non plus de main morte; il avança que de Sanlecque fils n'était pas de la religion catholique apostolique et romaine; concluant que, « vu l'ignorance des autres imprimeurs, lui seul doit être chargé des impressions de musique, à cause du désordre qui arriverait dans icelles impressions, si d'autres que lui s'en mêlaient, vu qu'elles ne seraient remplies que de fautes, de discours impies, lascifs, contre les bonnes mœurs et contre la foi catholique; au lieu que lui seul n'imprime que des choses saintes, comme messes, mottets, magnificats et autres choses propres et nécessaires à chanter dans les églises durant le service divin. »

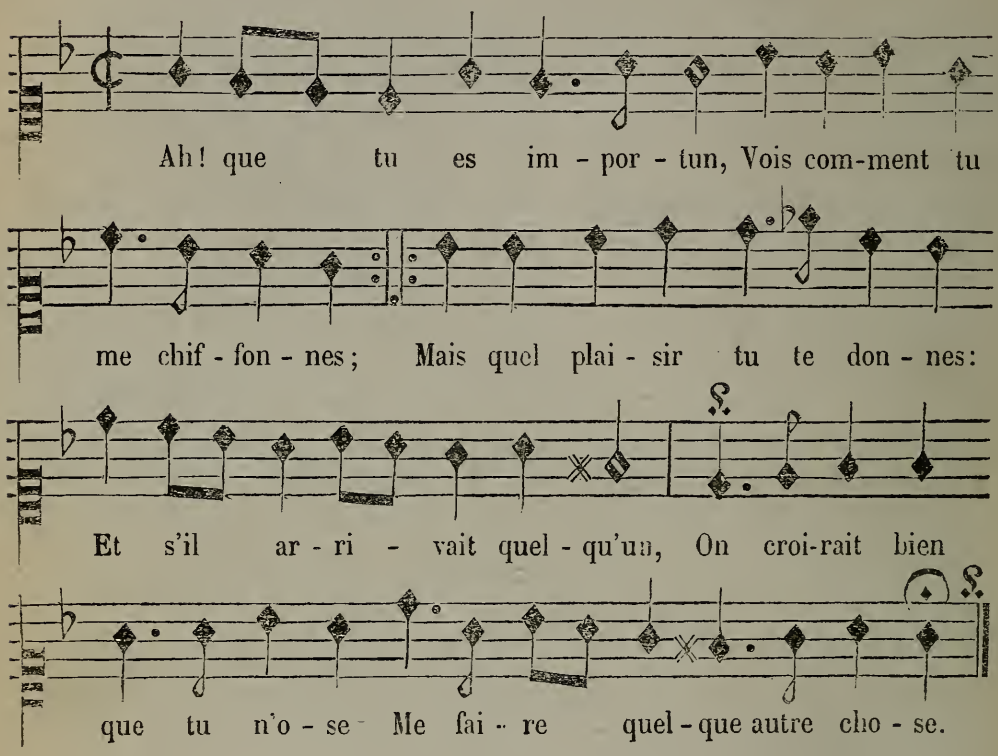
De Sanlecque, dans sa réponse, renvoya les lecteurs aux publications de Ballard, pour faire voir que celui-ci n'était pas si attaché au service divin qu'il ne se prêtât aussi à celui de Vénus et de Bacchus (2). On

(1) Il s'agit ici évidemment de clichés, car on ne gravait pas alors la musique sur des planches. Lottin, dans sa *Chronique des libraires*, page 87, dit que : « dès la fin du XVIIe siècle, on avait imaginé à Paris de fondre d'un seul jet, en cuivre, un calendrier. » En 1744, un anglais nommé Ged croyait avoir eu le premier l'idée d'un *cliché*, en publiant une édition de *Salluste*. Il est bien difficile de ne pas supposer l'usage des *clichés* comme une pratique très-ancienne, quand on compare ensemble des éditions différentes d'un même Recueil de chansons du XVIe siècle même, et qu'on remarque leur parfaite identité.

(2) Faut-il admettre que les imprimeurs d'Allemagne étaient plus moraux que ceux de France dans le choix de leurs impressions. Le fragment suivant semblerait l'appuyer, c'est une partie de la *prière journalière de l'imprimeur* qui se trouve dans l'ouvrage d'Ernesti, publié à Nuremberg en 1733, sous le titre : *Die wol eingerichtete buchdruckerey*, etc. On y trouve ceci : « Guide-moi, père miséricordieux, afin que je ne m'occupe que de choses pieuses, véridiques et instructives. Préserve-moi, Dieu de bonté, de toute action menteuse, inutile, impudique, qui puisse entraver et corrompre un cœur chrétien; fais que je refuse de composer et d'imprimer de pareilles choses et de donner par là aucune occasion de faire le mal, etc. »

n'avait, en effet, qu'à ouvrir les *Chansons pour boire et pour danser*, publiées par Robert Ballard II, pour trouver des choses morales dans le goût de ces deux strophes :

Reproduction faite avec les caractères de Ballard.



Non, ne me chiffonne plus,
J'aime mieux te laisser faire,
Puisqu'en tout je veux te plaire,
Tout le reste est superflu :
On croirait que tu n'ose
Me faire quelque autre chose.

Le procès en question se prolongea pendant sept ou huit ans, même aucun document ne nous apprend s'il a jamais été terminé par un jugement.

L'impression de la musique revenait alors très-cher. Ainsi, dans un traité entre le sieur *Moulinié*, musicien de la musique ordinaire de son *Altesse Royale* et *Jacques Sanlecque*, imprimeur, il appert que ce der-

nier consent à imprimer mille exemplaires des œuvres dudit *Moulinié* moyennant 16 livres tournois par feuille.

Selon Fournier le Jeune, Jacques de Sanlecque II mourut en 1660; avec lui finirent les graveurs de caractères en France, et soixante ans s'écoulèrent avant qu'il s'en formât d'autres.

En 1660, nous trouvons Marie Manchon, la veuve de Sanlecque, convenant avec le sieur *Roberday* de lui imprimer ses œuvres in-4° à raison de 24 livres par feuille, le sieur Roberday fournissant le papier.

Robert Ballard II, voyant que son privilége de *seul noteur et imprimeur* s'en allait en fumée, chercha à s'approprier le plus de caractères, poinçons, moules et matrices de musique qu'on eût alors, ceux de Sanlecque surtout devinrent pour lui un véritable objet de convoitise; mais la veuve Sanlecque refusa les 2,000 écus qu'il lui proposa.

Des imprimeurs anglais offrirent à cette dame la somme de 10,000 livres; l'affaire était conclue ou allait se conclure, mais le gouvernement s'opposa à la sortie du royaume de ces caractères.

Il est incontestable que les Ballard étaient des gens très-habiles; car, malgré la mauvaise réussite de quelques-uns de leurs procès, nous voyons, à partir de 1695, Christophe Ballard, pour effrayer ses confrères imprimeurs de musique, ne joindre à ses publications qu'un fragment de privilége, et y glisser une partie du jugement qui ne s'appliquait qu'à ses *caractères propres*, quant à la contrefaçon. Ainsi il met *qu'il est défendu sous peine de dix mille livres d'amende et de confiscation, de tailler, fondre aucun caractères de musique.....* Il s'arrête là, sans faire suivre : *inventés par le sieur Ballard.* Il s'en garda bien, n'ayant rien inventé.

Cette question du *privilége exclusif* fut encore soulevée en 1708, par Christophe Ballard contre J. B. Lulli (le fils), qui voulait imprimer lui même les œuvres posthumes de son père et les siennes. Christophe Ballard publia à cette époque un *factum* de 29 pages in-folio, dans lequel, après avoir invoqué l'ancienneté de ses titres, énuméré ses ancêtres et reproché à Lully qu'il ne cherchait rien moins que la *destruction d'un privilége accordé par nos rois depuis près de deux siècles, pour la perfection d'un art célèbre*, etc., il continue en ces termes : D'autres particuliers aussi téméraires que Lulli, ont vainement emprunté le prétexte du bien public. Ils alléguaient qu'un privilége exclusif détruisait la liberté et étouffait l'émulation si nécessaire pour l'accroissement des arts. Mais toutes les fois que le conseil, fatigué de ces plaintes, a examiné quelle a été la naissance et le progrès de l'impression de la musique en France, il a reconnu qu'elle avait trop peu d'étendue pour souffrir d'être partagée, les ouvriers qui y sont employés doivent avoir

été longtemps exercés soit dans ce genre d'impression, bien différent des autres, soit dans la connaissance de la musique même, ce qui ne peut se faire que dans une assez longue suite d'années. S'il y avait en même temps plusieurs imprimeurs de musique, le peu d'employ qu'ils trouveraient leur feraient négliger de prendre ces soins trop épineux. Les ouvriers se dégoûteraient; il ne s'en formerait plus de nouveaux; d'où s'ensuivrait l'entière décadence de cet art, qui d'ailleurs n'est pas extrêmement lucratif, puisque la famille de Ballard, qui le cultive depuis près de deux cents ans, n'y a acquis que des biens médiocres, pendant que tant d'autres libraires et imprimeurs ont fait une fortune considérable. C'est par rapport à ces raisons que tous ceux qui ont tenté jusqu'à présent de faire démembrer le privilége de Ballard ont échoué dans cette entreprise. »

Plus loin, nous apprenons que l'imprimerie de Christophe Ballard était alors composée de *quinze ou seize ouvriers*.

Au milieu de tous ces procès, vers l'année 1675, parut la musique *gravée en taille douce*, d'abord en essais timides; c'étaient même encore les notes en losange, quoique la ronde vînt bientôt les remplacer. Les plaideurs Ballard voulurent encore se soulever contre ce perfectionnement, mais ils perdirent leur cause, et la taille douce ne servit qu'à montrer son immense supériorité sur les caractères usés des Ballard.

En 1746, un M. *Keblin* avait apporté quelques améliorations à la musique typographiée; mais c'est surtout en 1754 et 1755 que M. Breitkopf, à Leipzig, donna aux caractères de fonte pour la musique une forme plus gracieuse que celle qu'ils avaient eue jusqu'alors.

Rosart, graveur et fondeur à Bruxelles, contribua, en 1762, à perfectionner ce caractère typographique, mais il était encore très-morcelé, tout en l'étant moins que celui de M. Breitkopf de Leipzig.

En 1755 et 1762, Fournier le Jeune livra de nouveaux caractères typographiques pour la musique. MM. Gando père et fils en produisirent également qui pouvaient lutter avec ceux de Fournier le Jeune. A partir de cette époque, la gravure envahit le commerce de la musique et fit sensiblement disparaître la musique imprimée. Ce n'est que depuis quelques années que le procédé *Tantenstein* et celui de *Curmer* ont donné un nouvel élan à la musique imprimée.

Mais n'anticipons pas sur notre travail. Nous nous proposons de traiter dans la *seconde partie* des perfectionnements apportés à la typographie musicale au XVIIIe et au XIXe siècle, puis aussi de la *gravure sur planches*, enfin des différents procédés et des améliorations qui s'y rattachent.

Ouvrages consultés :

Bibliotheca librorum classica, das ist : Verzeichniss aller Bücher, so fast bei undenklichen Jahren deutscher Sprache in Druck, etc., ausgegangen, G. Drauidium, Frankfurt, 1611, in-4°.

Die wol-eingerichtete Buchdruckerey, etc., par *J. H. G. Ernesti*, à Nuremberg, 1733, in-4° oblong.

Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, par Fournier le Jeune, Berne et Paris, 1765, in-4°.

Gando, *Observations sur le Traité historique et critique de Fournier le Jeune*, 1766, in-4°, Paris, chez Moreau.

Catalogue chonologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris, depuis l'an 1470 *jusqu'à* 1789, Paris, chez J. B. Lottin de Saint-Germain, 2 vol in-8°.

Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen metalltypen und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte von Anton Schmid, Wien, 1845, in-8°.

Le Bibliophile illustré, Londres, 1861, grand in-8.

Biographie universelle des musiciens, par Fétis, 1860-1865.

25e SÉANCE.

27 AVRIL 1867.

SOMMAIRE :

1. Sonate pour piano et violoncelle, de M. G. Pfeiffer, exécutée par l'auteur et M. Lasserre.
2. Palestrina mourant, scène de M. Charles Poisot, chantée par M. Verdellet.
3. A. — A travers champs.
   B. — La Ruche.
   C. — Le Chêne et le Roseau,
   Morceaux de Piano composés et exécutés par G. Pfeiffer.
4. Étude pratique sur les instruments Sax, par M. Th. de Lajarte.

Nota. Le Mémoire de M. de Lajarte, ayant été publié avant l'impression de ce Bulletin, n'a n'a pu être inséré.

26e SÉANCE.

25 MAI 1867.

SOMMAIRE :

1. Considérations sur le professorat musical abandonné à la volonté individuelle, lecture par M. A. Populus.
2. Exposé sommaire de la facture des instruments primitifs pendant les premiers âges du monde, par M. S. Daniel.
3. Premier concerto pour le piano, exécuté par l'auteur, M. Ravina, avec accompagnement de quatuor.

Nota. Le n° 2 a été prononcé par l'auteur sous forme d'improvisation, et aucune note écrite n'est parvenue au Comité de rédaction.

CONSIDÉRATIONS SUR LE PROFESSORAT MUSICAL ABANDONNÉ A LA VOLONTÉ INDIVIDUELLE.

PAR M. ADOLPHE POPULUS.

Mèssieurs,

Une communication présentée au Sénat tout récemment, ayant pour objet de formuler une loi qui obligeât les architectes à n'exercer leur profession, leur art, que lorsqu'ils seraient pourvu d'un brevet de capacité, a fait renaître en moi l'idée d'un projet analogue que j'avais eu le dessein de vous soumettre lors de la formation de notre Société.

Je commencerai par vous signaler certains abus, certains dangers relatifs à l'enseignement musical livré à la volonté individuelle, et d'abord je parlerai de l'enseignement du chant.

A ce propos, M. Stephen de la Madelaine, dans son excellent ouvrage : *Théorie du chant*, flétrit « MM. les professeurs de piano qui montrent à chanter » en les traitant « de gagneurs d'argent qui, sans vocation, sans études préparatoires, sans la moindre connaissance personnelle des difficultés de la vocale, s'improvisent maîtres de chant. » On pourrait en dire autant des professeurs de solfége qui s'intitulent professeurs de piano, des instrumentistes de toutes sortes qui donnent des leçons d'harmonie et de composition musicale sans avoir fait de ces spécialités une étude particulière.

Dans l'enseignement du chant, il y a un danger très-grave sur lequel on s'arrête fort peu, c'est celui d'altérer la santé des élèves; rien n'est plus facile; je dirai même, malheureusement rien n'est plus commun! Mettez entre les mains d'un musicien inexpérimenté qui veut être professeur, un élève délicat dont les organes sont peu développés; au bout de quelques semaines d'exercices insensés, si l'élève est brave et

s'il obéit aveuglément au maître, vous le verrez dépérir, son organe sera la première victime de ce travail maladroit; l'équilibre qui doit régner entre les fonctions organiques et la complexion individuelle du sujet se trouvera rompu, et l'élève restera dans l'impossibilité de reconquérir sa force et sa santé premières.

Je prends pour exemple l'enseignement collectif confié aux soins d'un ignorant ou d'un indifférent, ce qui revient au même; sur cent enfants qui apprennent à chanter, vous n'en verrez pas dix qui conservent leur voix au delà d'une année.

Si vous joignez à ce que le professorat renferme de défectueux l'insuffisance de nourriture, ce que l'on peut observer très-fréquemment dans les classes pauvres, ce ne sera pas seulement la perte de la voix qu'il faudra constater, mais bien la ruine de la santé, le germe de la mort!

L'enseignement particulier lui-même n'est pas exempt de tous les vices dont l'enseignement collectif se trouve entaché. Les familles assez crédules et assez faciles pour admettre dans leur intérieur des professeurs aussi peu consciencieux exposent leurs enfants à ces dangers, tout en jetant la pierre aux artistes en général.

Si je n'étais au sein d'une société de compositeurs professeurs qui tous ont fait preuve de capacité et qui, par leur travaux et leurs efforts, ont su conquérir une place honorable non-seulement dans le monde musical, mais aussi dans les familles, considérations qui mettent au-dessus de toute rivalité mesquine chaque membre vis-à-vis d'une autre; si je n'étais, dis-je, au sein d'une société qui compte tant d'hommes d'élite, je craindrais de soulever des orages et de m'attirer l'animadversion générale. Je n'ai rien à craindre au milieu de vous, Messieurs, et, en vous signalant des choses fâcheuses, je ne veux que demander votre aide pour trouver un moyen de réhabiliter l'artiste consciencieux, de lui donner plus de considération et de lui valoir des honoraires plus équitables, proportionnés aux dépenses et aux labeurs que cet artiste doit et a dû s'imposer.

Les familles qui font choix d'un professeur ne tiennent compte, en général, que de la modicité des rémunérations, et de rabais en rabais, arrivent à prendre pour maître des gens qui ne savent pas même lire la musique et qui ne font exécuter qu'un léger bagage de morceaux appris par cœur. Ces professeurs sont bien vite à bout de leur savoir, et comme on leur donne le soin de commencer l'éducation musicale, sous prétexte qu'il serait trop coûteux de s'adresser à des artistes d'un ordre plus élevé, des années s'écoulent dans des tâtonnements sans fin ; on se décide plus tard à changer de maître, on ne craint plus d'augmenter

son budget, le moment est venu; il est juste de payer un prix plus considérable au nouveau professeur qui va faire progresser l'élève..., etc. On ne songe pas alors que la somme des petits cachets accumulés pendant ces premières années, employées si malheureusement pour l'éducation musicale, formeraient un chiffre de beaucoup supérieur à celui qu'auraient exigé les soins d'un professeur plus instruit, se faisant mieux rétribuer, mais dont les leçons ne fussent pas demeurées sans fruit; ces soins, en effet, eussent duré moins longtemps, tandis qu'après deux, trois et même quatre années de ces menues dépenses, le travail est à refaire, et tous les frais restent en pure perte. Si l'élève est courageux, si les parents sont persévérants, malgré les difficultés qu'a fait naître l'insuffisance du premier professeur, l'artiste sérieux pourra peut-être redresser, corriger les défauts et communiquer son art avec fruit; mais le plus souvent l'artiste sérieux est congédié pour faire place à un nouveau charlatan; comme le premier, cet autre ne voit là qu'une occasion de grossir son nombre de cachets.

Que devient l'art musical abandonné aux mains de ces professeurs indignes, qui donnent pour excuses le besoin de vivre et l'impossibilité de travailler eux-mêmes pour acquérir de la science et du talent; l'art n'est plus qu'un prétexte, un moyen de tromper les familles, nuisant aux artistes instruits et de talent en les obligeant à donner des leçons à vils prix. Ceux-ci s'amoindrissent à leur tour, à cause de la torture morale que leur inflige la nécessité de vivre du petit cachet; pour peu que la santé leur fasse défaut, que le découragement s'empare de leur âme, talent, instruction, moralité, tout disparaît pour faire place à l'homme déchu qui exploite la crédulité des parents au détriment de l'équité, de la conscience et de l'art musical.

Il est une pensée qui doit venir à l'esprit de tout le monde, c'est la suivante : lorsqu'on ignore la musique, pourquoi vouloir l'enseigner? Cela est vrai, mais on a reçu dans l'enfance une teinture de certains principes, on a une disposition naturelle à se servir de tel ou tel instrument, et l'on trouve très-commode de s'intituler professeur, et cela d'autant mieux que personne ne viendra exiger de preuve à l'appui.

Le professorat musical est peut-être le seul susceptible d'être abordé avec cette légèreté; cela tient sans doute à la puérilité des premières notions, à la simplicité des procédés mécaniques. Cependant, je me hâte de dire que cette facilité et cette simplicité ne sont qu'apparentes; car les difficultés s'élèvent nombreuses et naissent à chaque pas, proportionnellement à l'intelligence des élèves. Il faut être vraiment sûr de ce que l'on sait pour être en mesure de répondre aux questions que les élèves intelligents ne manquent jamais de vous adresser.

Bien entendu que dans l'enseignement dont je parle on ne s'occupe pas de définitions et que tout s'explique par à peu près ; on met sous vos yeux des exemples qui peuvent, il est vrai, résumer l'application de principes fondamentaux, mais qui sont muets pour l'élève qui ne reçoit pas du professeur le commentaire indispensable de ces exemples.

Ce serait peut-être ici le cas d'indiquer sommairement ce que doit être l'enseignement musical, et quelles sont les sources où il faut puiser cet enseignement ; mais je ne puis me livrer à des citations étendues. non plus qu'à de grands développements, sans sortir de mon sujet. Je crois préférable de remettre à une étude ultérieure l'exposé de considérations esthétiques d'un ordre tout différent.

On dit avec raison que la musique est un moyen de moralisation ; mais si la musique est mal enseignée, si l'élève ne reçoit que des idées fausses ou incomplètes, que devient son jugement, que devient son sens musical ? — Vicieux ; incompétent et fatalement entraîné au mal, l'élève est perdu.

Notre confrère, M. Félix Clément, vous disait dernièrement avec sagesse et fermeté : « Faites des musiciens, des lecteurs, dans chaque foyer de la famille. » Et vous, professeurs de contrebande, loin d'entrer dans cette voie, vous formez un public malsain pour nos théâtres, vous rendez impossible la vente des bons ouvrages dans les magasins de musique ; vous manquez de respect à l'art, vous avilissez le sacerdoce musical du professorat.

Le mal est plus grand encore si l'on veut bien considérer que les institutions, les lycées, les paroisses tombent dans la déplorable négligence que je viens de signaler dans les familles. Il est naturel de penser qu'une place de maître de chapelle exige des connaissances multiples, sur le plain-chant, sur ce qui a rapport à la liturgie, aux rubriques, sur l'art musical, sur la composition. Détrompez-vous, car sans être doué d'un organe vocal remarquable, sans être exécutant, sans connaître *l'affaire d'église*, ainsi qu'on l'appelle ; sans être musicien enfin, un intrigant, beau parleur, possesseur d'un répertoire souvent de mauvais goût, pourra très-bien trouver un emploi de ce genre s'il se présente au rabais. On a pu voir, dans Paris même, des places importantes données au moins offrant, ou seulement à la faveur et à l'intrigue.

Que devient l'artiste dédaigné, celui qui n'osait se mettre sur les rangs dans la crainte d'être insuffisant pour remplir honorablement cet emploi ? Ne peut-on l'excuser, lorsque poussé à bout par tant d'indifférence, par tant d'injustice, il se dit : « à quoi bon chercher à enseigner « sérieusement un art, qui ne peut être apprécié que par des gens qui « le pratiquent avec une vraie conviction (et ce ne sont pas ceux-là qui

« payent); cherchons à gagner comme les autres. A quoi bon lutter « contre le mauvais goût, cela ne rapporte rien, personne ne tient « compte de mes efforts. » Vous vous trompez, jeune professeur, quelqu'un en tient compte, quelqu'un vous suit, vous examine, vous applaudit, vous montre le bien, le beau, le juste, c'est votre conscience d'artiste, et cette voix continuera de vous crier : Marche vers le bien! même lorsque vous succombez à la peine.

Comment conjurer de pareils désastres, comment présenter aux lycées, aux institutions, aux paroisses et aux familles, des musiciens, des professeurs dignes d'enseigner; qui puissent, sans craindre des concurrents avilis, exiger des rétributions plus convenables et par le fait se trouver à même de subvenir à leur besoin sans prendre tout le temps nécessaire à entretenir le talent et à le faire progresser? Peut-être me répondra-t-on que le Conservatoire arrive à ce but en disant au public : « Voici mes lauréats, prenez sans crainte, choisissez vos professeurs parmi eux, à vous de les payer si vous pouvez.

D'abord les lauréats sortant chaque année du Conservatoire ne répondent pas à tous les besoins en ce sens que les études sont presque exclusivement dirigées en vue du théâtre, en vue de l'art dramatique.

Tout en reconnaissant qu'il serait à désirer que tous les musiciens sortissent de cette excellente institution, faudra-t-il donc rejeter systématiquement tout musicien que le Conservatoire n'aura pas formé? Cela ne serait pas juste et l'on se priverait en outre de plus d'une illustration musicale issue d'autre part ainsi que cela se voit souvent.

Oui, le Conservatoire doit donner et donne des professeurs excellents; mais puisqu'il paraît impossible que tous les professeurs viennent de son sein et puisqu'on ne doit pas anathématiser ceux qui sont en dehors, que deviendront les familles, les lycées, les paroisses, pendant le temps que les lauréats, trop jeunes pour professer, essayeront de se faire un nom comme virtuoses, laissant de côté toute idée de professorat? Où sera la sécurité? Où prendra-t-on les professeurs? Au hasard, parmi les charlatans et les ignorants intrépides. Plus tard, lorsque le lauréat aura vieilli, perdu sa flamme et son énergie, alors il se décidera à aborder la carrière du professorat; mais les places seront prises, le flot du charlatanisme aura monté; l'artiste submergé devra attendre que le flot se retire, et pendant ce temps le brillant lauréat du Conservatoire, méconnu de la plupart, méprisé d'un grand nombre et végétant dans une obscurité croissante, périra de misère et de faim.

Ainsi nous avons vu la paresse et l'ignorance, de même que la démoralisation de l'artiste dédaigné, faire pratiquer de la même façon, c'est-à-dire sans honneur et au détriment de l'art, la profession de musicien

exploitant les parents et les institutions. Croyez-vous que pareils désordres et semblables abus existeraient si les familles, les instituteurs et les paroisses savaient que nul ne peut professer s'il n'a un brevet de capacité spécial pour chaque branche de l'enseignement ou une licence pour l'enseignement musical en général?

Je propose donc de former un jury chaque année et d'appeler au concours tous les musiciens qui veulent être professeurs; leur délivrant, ainsi que cela se fait à la Ville de Paris pour les professeurs de chant des écoles communales, un certificat d'aptitude à l'emploi de professeur de musique.

Les concours pourraient se faire au Conservatoire, les conditions, réglées, par la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts, dans un programme laissant pleine liberté dans le choix du procédé d'enseignement. Le certificat serait applicable à toutes les branches de l'enseignement et pour tous les instruments. Celui de professeur de composition pourrait en résumer plusieurs.

Tous viendraient mesurer leurs forces, et sans avoir de grandes prétentions chaque intelligence pourrait, dans sa mesure, avoir un titre honorable, posséder à la fois un droit à l'estime du public et une notoriété de bon aloi qui donneraient toute sécurité aux chefs d'institution, aux paroisses, ainsi qu'aux pères de familles.

Les exécutants seraient meilleurs artistes et professeraient avec plus d'éclat dans leurs spécialités, s'ils n'étaient plus obligés de cumuler les emplois et s'ils n'avaient plus de motifs de prétendre quand même au professorat en général, chacun aurait sa part et pourrait améliorer sa position sans crainte d'être absorbé par des confrères ignorants et peu délicats.

Les places importantes seraient mieux remplies et mieux rétribuées; les paroisses ne seraient pas à la merci de quiconque ne sait faire que des courbettes et de l'hypocrisie; on payerait plus convenablement dans les familles et dans les institutions.

Les artistes sérieux, ainsi pourvus d'un brevet de capacité, seraient dans la même situation que les docteurs en médecine ou les docteurs en droit qui, avec leurs titres, peuvent seuls exercer leur art ou leur profession; ils auraient un but, et, fiers de marcher sous l'œil du Conservatoire, tous les vrais professeurs feraient de l'art un moyen de moralisation, en formant un public apte à bien juger, à distinguer le beau du médiocre, à désapprouver ce qui est vulgaire et de mauvais goût.

Ce que je dis des concours pour la Ville de Paris peut parfaitement s'appliquer dans tous les départements de la France. Les préfets pour-

raient appeler un jury de Paris ou même en former dans les grandes villes.

Décernez donc des diplômes, Messieurs les préfets, Messieurs de l'Académie et du Conservatoire, vous utiliserez ainsi les forces vitales de tant de musiciens sans noms qui, comme je viens de le dire, s'avilissent découragés et sans but.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 4355.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

6e ANNÉE

(8e LIVRAISON.)

PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1868

Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

27e SÉANCE.

30 NOVEMBRE 1867.

SOMMAIRE :

1. Deuxième mémoire sur l'harmonie, question du chiffrage, par M. Charles Poisot.
2. Audition du piano quatuor de M. Baudot.
3. Notice sur Lully, par M. Félix Clément.
4. Morceaux pour l'orgue Mustel, composés et exécutés par M. Lefébure-Wély.
   A. Souvent femme varie, caprice.
   B. Les caquets du couvent, esquisse symphonique.

Nota. La *Notice sur Lully* fait partie de l'ouvrage intitulé : *Les Musiciens célèbres depuis le* XVIe *siècle jusqu'à nos jours*, par Félix Clément. Paris, Hachette, 1868, in-8°.

DEUXIÈME MÉMOIRE SUR L'HARMONIE.

Question du chiffrage des accords,

Par Charles Poisot.

Messieurs et chers Collègues,

La bienveillante attention avec laquelle vous m'avez écouté, lorsque je vous ai soumis mes nouvelles observations sur le mode mineur, insérées aux pages 196 à 200 du premier volume de nos bulletins, m'enhardit à vous entretenir aujourd'hui d'une seconde question harmonique qui préoccupe mon esprit depuis plusieurs années; je veux parler de la question du chiffrage des accords.

Quelque temps avant sa mort, feu Clapisson de l'Institut, professeur d'harmonie au Conservatoire, s'étonnait avec moi de ce que cette question importante, et si controversée, n'avait pas encore obtenu une solution définitive.

Il désirait à bon droit que les divers professeurs d'harmonie se réunissent pour débattre ensemble ce point intéressant, et adopter un système uniforme qui ne pourrait qu'être d'une grande utilité dans l'enseignement et la pratique de la science.

Si j'ai bonne mémoire, c'est à l'Italien *Viadana* qu'on attribue généralement l'idée première de la basse chiffrée, c'est-à-dire l'usage de représenter par des chiffres les divers accords que l'on peut placer sur une basse donnée.

Les Italiens de l'ancienne école avaient l'habitude compliquée d'exprimer par des chiffres superposés tous les différents intervalles qui formaient les agrégations harmoniques devant être réalisées par l'accompagnateur.

Peu à peu, on a simplifié ce système primitif, puis aujourd'hui, grâce aux combinaisons modernes et aux complications de la nouvelle école, on a presque renoncé à l'usage de la basse chiffrée, attendu l'habitude qu'on a pris de réduire au piano toutes les grandes partitions d'une certaine importance.

Mais la suppression n'amène qu'un résultat diamétralement opposé au but qu'on désire atteindre. — Car, par ce moyen, l'accompagnateur perd l'usage de la lecture des chiffres, mnémonique si commode pour abréger l'écriture et symboliser les accords.

Il est certain que l'histoire de la basse chiffrée sera toujours nécessaire pour bien comprendre les partitions des différentes époques; mais la suppression des chiffres ne rendra que plus nécessaires encore les études historiques dont plusieurs bons esprits ont donné le signal, et qui ne seront pas le moindre mérite de notre siècle laborieux.

Défions-nous des simplifications bâtardes qui abaissent la science au niveau d'une vulgaire routine, et tout en cherchant la clarté des signes, ne commettons pas des confusions préjudiciables, comme aujourd'hui on le fait par exemple, en écrivant les voix de ténors en clefs de *sol*, au lieu de conserver à ces rares mais précieux interprètes la clef d'*ut* quatrième ligne, qui est leur véritable symbole régistral.

L'école française, qui avant tout tient à la clarté dans l'exposé de ses idées, a peu à peu introduit des simplifications utiles dans le système du chiffrage des accords; aujourd'hui je voudrais faire un nouveau pas dans cette question importante, pas que je crois d'une utilité évidente, mais qui ne sera point sans doute le dernier que la théorie aura à formuler pour se trouver au niveau de l'avancement de la pratique moderne.

Voici en peu de mots l'exposé de ma nouvelle proposition :

Il me semble urgent, vu les nouvelles combinaisons de l'art actuel,

de vous soumettre un moyen radical de simplifier dans des proportions énormes l'expression chiffrée de tous les accords principaux.

« On ne chiffrerait désormais, si vous adoptez mon idée, que l'état direct de l'accord principal, et on exprimerait la nature du dérivé par un petit chiffre entre parenthèses, placé en haut et à droite du chiffre spécial; ce chiffre supplémentaire s'appelle *exposant*, en algèbre; les mathématiciens s'en servent depuis longtemps. »

Voici donc comme on opérerait pour les accords de trois sons; l'accord parfait majeur s'exprimerait comme d'habitude par un 5 placé au-dessus de la note de basse; mais au lieu du 6 et du $\frac{6}{4}$, qui sont sujets à confusion et qui n'indiquent d'ailleurs ni la nature ni le mode des intervalles, produit par le renversement, on exprimerait simplement les premiers et seconds dérivés de l'accord parfait majeur par le symbole numérique $5^{(1)}$ et $5^{(2)}$.

L'élève voit immédiatement ici qu'il s'agit de l'accord majeur principal, mais qui, au lieu d'être employé dans son état direct, est placé, par le renversement, dans l'aspect de premier et second dérivés.

Il en serait absolument de même pour les accords : parfait mineur de quinte diminuée et de quinte augmentée dont les états directs continueraient à être symbolisés par les chiffres 3, 5 et + 5.

Pour les accords de septièmes, l'avantage serait encore plus grand; car la mémoire les trouverait, par ce moyen simple et efficace, déchargés de la difficulté considérable de retenir le chiffrage très-complexe de trois dérivés; en multipliant ce nombre 3 par le chiffre 7, exprimant le nombre des accords de systèmes placés, comme nous l'avons dit, dans notre premier mémoire, sur chacun des degrés de l'echelle de la gamme mineure, nous obtenons un produit de vingt et une expressions chiffrées qu'il est bien difficile de ne pas confondre et même de symboliser exactement avec les signes conventionnels en usage aujourd'hui.

Il s'agit donc simplement de déterminer quelle sera l'expression définitive des sept accords distincts de septièmes dans leur état direct.

Or, il est facile de voir, en comparant ensemble les deux modes majeur et mineur, que la septième dominante, qui est la plus usitée et qui se place sur le cinquième degré des deux modes, sera parfaitement symbolisée par le chiffre 7, auquel nous n'ajouterons aucun signe ambigu ou d'une complexité douteuse.

La septième de seconde du mode majeur, qui se retrouve sur le quatrième degré du mode mineur, sera exprimée par $\frac{7}{3}$, le 3 indiquant la tierce mineure et étant déjà employé pour symboliser l'accord parfait mineur qui se trouve ici surmonté de la septième. La septième tonique majeure, qui se trouve placée sur le sixième degré du mode mineur, se

chiffrera par + 7, signe nécessaire pour la distinguer des deux septièmes précédentes.

La septième avec quinte diminuée, qui se trouve sur le septième degré du mode majeur et sur le second degré du mode mineur, sera parfaitement exprimée par $\frac{7}{5}$.

Quant aux trois septièmes, spécialement inhérentes au mode mineur, savoir : 1° la septième tonique mineure qui se trouve sur le premier degré dudit mode ; 2° la septième avec quinte augmentée, qui se place sur le troisième degré dudit mode, et 3° la septième diminuée qui se trouve sur la sensible ou septième degré dudit mode, nous les chiffrerons par $+^{7}_{3}$, $_{+5}^{7}$, et $\not{7}$; ces chiffres s'harmomisent parfaitement avec nos symboles précédemment employés pour exprimer les accords de trois et quatre sons. Nous avons donc l'avantage de chiffer nos onze accords au moyen de cinq signes seulement, le 3, le 5, le 7, la barre et la croix, c'est-à-dire en termes algébriques, le signe — (moins) et le signe + (plus).

Nous vous demanderons seulement, Messieurs, de nous permettre d'ajouter pour les vingt et un dérivés des sept accords de septièmes, les exposants (1), (2) et (3), dont les deux premiers ont déjà été employés par nous pour exprimer les huit dérivés des quatre accords de trois sons.

Donc, en résumé, six moyens seulement (trois chiffres et trois signes algébriques), pour exprimer quarante agrégations harmoniques, si le nombre de onze vous paraît comme à moi plus facile à caser dans la mémoire, que les quarante symboles actuels, vous n'hésiterez pas, Messieurs, à me donner votre adhésion, et la question du chiffrage des accords aura été simplifiée par une diminution de vingt-neuf expressions chiffrées, ce qui sera un soulagement important et efficace pour la mémoire des professeurs aussi bien que pour celle des élèves.

28e SÉANCE.

28 DÉCEMBRE 1867.

SOMMAIRE :

1. Note sur feu Charles de Kontski, par le Secrétaire.
   A. Le Délire,
   B. La Cinquantaine,
   Morceaux pour violon et piano, de la composition de Charles de Kontski, exécutés par MM. Poisot et Magnin.
2. Trio (inédit) en *ré* mineur, par Alb. Lhôte, exécuté par MM. Fissot, Lamoureux et Poëncet.
3. L'Orphéon français à vol d'oiseau, lecture par M. Elwart.
4. Larghetto, composé et exécuté par E. Magnin.

NOTE SUR CHARLES DE KONTSKI,

Par Charles Poisot.

Messieurs et chers Confrères,

L'impitoyable mort vient encore de nous enlever deux collègues bien aimés ; l'un, Kastner qui a reçu au Père Lachaise des éloges dignes de sa mémoire ; l'autre, Charles de Kontski, mort à Paris, le 21 août dernier, et inhumé au cimetière Montmartre, dans les caveaux de l'émigration polonaise.

Né à Cracovie le 4 novembre 1815, Charles de Kontski était l'aîné d'une illustre et nombreuse famille vouée tout entière à l'exercice de l'art musical.

Dès l'âge de 7 ans, Charles excitait l'admiration générale par son talent précoce de violoniste, et en 1822 il fut nommé membre titulaire des Sociétés musicales de Cracovie et de Lublin.

En 1833 et 1834, il obtint également le titre de membre actif des Sociétés de Vienne et de Linz (Autriche.)

Après avoir été nommé membre de la Société philharmonique de Munich (1835), Charles arriva en France, où il soutint sa famille par son talent. — Son frère Antoine se fit connaître comme pianiste et compositeur, tandis que Charles développait par ses bonnes leçons les heureuses dispositions d'Apollinaire, son plus jeune frère.

Charles de Kontski termina à Paris, sous Reicha, les études de composition qu'il avait commencées à Saint-Pétersbourg sous Bianchi.

Ses œuvres instrumentales, aussi distinguées que bien écrites, le firent recevoir, en 1841, à la Société académique des enfants d'Apollon.

En 1856, le roi des Belges, Léopold Ier, agréa la dédicace d'un remarquable quintette pour instrument à cordes.

Enfin le roi de Suède, pour le récompenser de l'envoi d'un trio pour piano, violon et violoncelle, le nomma membre de l'Académie royale de Suède et chevalier de l'Ordre royal de Wasa.

Nous renvoyons aux ouvrages de Sowinski et de Fétis ceux de nos ollègues qui voudraient connaître le catalogue des œuvres publiées de Charles de Kontski.

Quant à nous, nous répéterons qu'à Pesth, comme à Versailles et á Paris, on garde religieusement le souvenir de son concours au profit de nombreuses œuvres de bienfaisance.

Charles est mort en laissant à la famille de son médecin, M. Handvogel, un nombre assez considérable d'œuvres inédites. — Il devait bien cette marque d'estime et d'affection à des personnes qui l'ont soigné dans sa dernière maladie avec un dévouement et un désintéressement au-dessus de tout éloge.

Si notre Société était plus riche, je réclamerais de sa caisse l'honneur de publier quelques-uns des manuscrits posthumes de notre ami. — Kontski était un de nos meilleurs sociétaires; la Société doit garder sa mémoire, et c'est pour vous faire apprécier son esprit et son cœur que nous allons essayer de vous transmettre deux de ses dernières pensées.

L'une est un dialogue comico-sentimental, intitulé la *Cinquantaine ;* l'autre, une romance sans paroles, *Appassionata*, qui peint bien la chaleur, l'âme de l'excellent confrère que nous avons perdu.

Puissent ces quelques pages nous mettre en communication avec sa pensée intime et nous servir de fleurs pieusement jetées sur sa tombe par quelques mains fidèles.

L'ORPHÉON FRANÇAIS A VOL D'OISEAU,

Par A. Elwart.

C'est en Allemagne que le chant choral a pris naissance, d'abord par ces grandes mélopées religieuses dont le choral de Luther est un magnifique spécimen, et ensuite par des lieders ou chansons de table. L'Italie, aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, avait également créé les madrigaux ; mais ces sortes de compositions, à quatre, cinq et même six voix, étaient écrites dans un style fleuri, fugué et syncopé, inaccessible aux gens du peuple. Vers la fin du XVIIIe siècle, Zelter, musicien français et l'ami du grand poëte allemand Gœthe, créa les *Liedertafel*, réunions chorales qui sont encore très-florissantes, grâce aux compositions des Mendelssohn, des Meyerbeer, des Abt, des Kücken, des Otto, etc. L'Alsace, ce soldat avancé de tout progrès, qui, en mêlant le sang de ses enfants avec celui des Français, depuis deux siècles sur tous les champs de bataille de l'Europe, est devenu française à son tour, possède depuis fort longtemps une vaste association chorale qui, chaque année, tient ses assises sonores dans les villes principales du Haut et du Bas-Rhin. Mais ce ne fut qu'en 1819 que Wilhem, l'ami et le collaborateur de Béranger, jeta, à Paris, les fécondes semences du chant choral, en ouvrant, rue Jean-Lantier et sous le patronage de la Ville, la première école de musique populaire. Il y préluda aux brillantes destinées de sa méthode si généralement répandue maintenant.

Il a fallu près de seize années à ce puissant vulgarisateur pour parvenir à réunir en un seul faisceau tous les éléments épars qu'il avait répandus dans toutes les écoles gratuites du département de la Seine; et, en 1835, il eut la gloire bien vive de rassembler à la Sorbonne 1,200 chanteurs, garçons, fillettes, jeunes hommes et hommes faits, tous élèves anciens et nouveaux, devenus musiciens grâce à son zèle persévérant et à l'excellence de son enseignement. Wilhem, qui avait créé la chose en devait être naturellement le parrain ; et c'est à lui que la langue française doit le mot orphéon et tous ses dérivés. Il est facile d'imaginer un néologisme, mais ne crée pas qui le veut un mot nouveau ; et Wilhem aura eu cette gloire !

Jusqu'en 1840 ou 1841, le chant choral n'existait qu'officiellement et seulement dans les écoles de la capitale ; mais les premiers élèves, devenus adultes, avaient puisé dans Wilhem et ses intelligents collabora-

teurs, l'amour du chant d'ensemble : l'un d'eux, un habile ouvrier damasquineur de fusils, Filipps, le parent du *strabiste* célèbre de ce nom, sous le Gouvernement de Juillet, créa dans la capitale la société des *Enfants de Paris*, pour laquelle Adolphe Adam a écrit un chœur populaire qui porte justement le nom de cette société musicale de l'Orphéon libre, c'est-à-dire ne relevant que de lui-même et ne recevant aucune allocation de l'édilité parisienne. Les membres de cette société se réunissaient le soir, trois fois par semaine, chez un marchand de vins de la rue Salle-au-Comte, derrière l'église Saint-Leu, où moyennant une cotisation de cinq centimes par personne (ils étaient quarante à peu près), ils avaient la jouissance d'une grande salle suffisamment éclairée.

C'est cette Société modèle qui a mis en lumière les premiers essais de Laurent de Rillé, notre élève bien-aimé, et qui la première a fait entendre, dans l'église du joli village de Saint-Ouen, une messe chorale à quatre voix, sans accompagement, écrite expressément par l'auteur de cette notice. Bientôt le mouvement imprimé par Philipps au chant choral fit surgir d'autres sociétés, et le premier département qui leur donna accès fut celui de Seine-et-Marne, dont l'honorable M. de Bourgoing était le paternel préfet. Ce fut Eugène Delaporte, pianiste, lauréat du Conservatoire, qui, retiré dans l'Yonne pour y professer, se mit à la tête de la propagande, et pour y préluder il organisa à Sens une société chorale au petit pied.

Grâce à la protection éclairée de MM. de Bourgoing et de Magnito, préfets successifs de Seine-et-Marne, une association de toutes les sociétés chorales de ce département fut largement organisée, et la ville de Melun eut les prémices de concours régionaux présidés par le regrettable Adolphe Adam. Depuis cette époque déjà éloignée, l'Orphéon libre a marché à pas de géant, non-seulement en France, mais en Algérie et même dans certaines localités de nos anciennes colonies d'outre-mer. L'orphéon a fait surgir à côté de lui la fanfare et les musiques d'harmonie militaire. — Ces deux satellites du chant choral ne sont pas seulement le refuge de ceux qui n'ont pas assez de voix pour être des seconds ténors ou des basses enrouées. — Il existe plusieurs sociétés dont les membres sont tout à la fois chanteurs et intrumentistes ; et, chose curieuse à constater, c'est que les fonctions musicales sont très-souvent renversées chez le même orphéoniste — Ainsi la petite flûte ou le cornet à pistons, dès que la fanfare a paru, deviennent une basse profonde ou un baryton très-satisfaisant, tandis que, par contre, la grosse caisse se transformera en premier ténor et que la contrebasse-Sax chantera la voix de fausset dans un chœur accompagnant un solo favori d'amoureux qui soupire

sous la fenêtre d'une Iris en l'air, ainsi que cela a lieu dans le charmant *Carnaval romain* d'Ambroise Thomas.

A Paris, il y a près de dix ans, un comité de patronage, présidé par l'honorable Sénateur M. Larabit, tint plusieurs séances dans lesquelles un règlement pour le concours, dont M. Camille Devos fut tout à la fois l'auteur et le rapporteur, fut adopté et est devenu la règle loyale de tous les concours. — Malheureusement ce comité, dans lequel les plus grands noms de l'art musical se faisaient remarquer, s'est dissous, et maintenant l'orphéon libre est plus libre que jamais. — Il va sans direction. — Cependant M. Duruy, qui aime tout ce qui tend à améliorer le bien-être moral des masses populaires, a créé, près du Ministère de l'Instruction publique, un comité consultatif chargé de diriger l'enseignement musical dans les écoles du gouvernement. — Ce comité, dont nous avons l'honneur de faire partie, n'ayant pas encore eu de première séance, nous ne pouvons que signaler son heureuse création.

Nous parlions, au commencement, de l'Alsace, c'est encore à son intelligente initiative que l'orphéon libre doit la création des concours de lecture musicale à première vue. — Des critiques moroses blâmaient, depuis la création de l'orphéon et sa diffusion sur tous les points de la France, que la routine fût son seul guide ; ces esprits chagrins eussent été moins sévères s'ils avaient bien voulu réfléchir que jamais les ouvriers, les cultivateurs, les hommes de travail en général, n'auraient consenti, de prime abord, à étudier le maussade solfége, ce catéchisme de la religion musicale universelle. — Il a donc fallu, pour les attirer, les grouper, leur faire apprendre des chœurs faciles et surtout mélodieux, et, sous ce rapport, Laurent de Rillé, Adolphe Adam et tant d'autres auront rendu un service immense à l'attraction orphéonique. — Puis, pour passionner les orphéonistes, il a fallu créer les concours régionaux d'abord, et plus tard, lorsque l'institution a pris de plus vastes proportions, les concours généraux. — En agissant ainsi, Eugène Delaporte et les artistes amis, ses collaborateurs nouveaux, ont fait preuve d'esprit et de leur connaissance du cœur humain. Aux enfants, il faut à l'école des bons points et même des croix d'honneur en ferblanc ; aux orphéonistes, aux enfants de l'art musical, on a donné des médailles. — Vous savez tous, Messieurs, quel est le mode établi pour les concours. — On divise en sections les divisions générales de ces concours ; — celles qui sont assez fortes doivent chanter un chœur imposé concurremment avec un chœur de leur choix, et, dans les grandes assises chorales, il y a le concours d'excellence avec chœur imposé et l'exécution répétée du chœur de choix qui vient d'être couronné.

Ce sont les préfets, les sous-préfets ou les maires qui décernent les

médailles de toute valeur et les mentions honorables, — assistés des présidents et des jurés, la plupart recrutés dans les rangs des notabilités musicales de Paris. —

L'orphéon a ses poëtes et ses compositeurs, ses journaux et ses protecteurs.

En terminant ce coup d'œil rapide, qu'il me soit permis de former un vœu qui déjà est exaucé dans certaines sociétés chorales. Je veux parler de la création de classes de solfége et par suite de chant collectif dans toutes les communes de l'Empire. — C'est par ces classes que l'avenir de l'orphéon libre sera à l'abri de toute fâcheuse atteinte. — On n'aime et on ne tient bien qu'aux choses qui ont donné de la peine à acquérir. — La plupart des sociétés se dissolvent lorsque leur directeur se retire. — Ce directeur, le seul vraiment en mesure d'attirer le sociétaire, communique sa science et son amour pour l'art à ses orphéonistes; — le directeur parti, ils sont livrés à eux-mêmes, et, comme ils ne *savent* pas la théorie musicale, ils ne peuvent se livrer à l'étude de nouveaux chœurs. — Le concours aura lieu du moment que tous les membres d'une même société seront meilleurs lecteurs. — Hâtons cet instant de tous nos vœux. Les succès obtenus par nos orphéons, à Paris en 1859, à Londres en 1860, succès qui furent presque politiques et firent que deux grands peuples se donnèrent cordialement la main sur l'autel de l'art; ceux de l'Exposition universelle, encore vivants dans tous les souvenirs, doivent redoubler et le zèle des directeurs et celui de leurs sociétés autant que celui des amis de la gloire artistique de notre belle France, ce soldat de Dieu, ainsi dénommée par Shakespeare, dont le génie philosophique devinait tout ce qu'il y avait de sève, de générosité et d'aptitude dans notre esprit national pour prendre toujours, toujours et sans se lasser, l'initiative du bien, du grand et du juste.

L'orphéon, Messieurs, est le terrain neutre où toutes les opinions, toutes les aspirations, tous les goûts les plus divers entrent en communion d'idées; — il rend déserts les cabarets; — c'est une cause de régularité dans la vie de l'ouvrier; il anime le cœur des villes où il place ses bannières wilhemistes, et si quelquefois il offense les oreilles délicates dans les pauvres campagnes, du moins jamais ses plus grandes batailles n'ont fait couler de larmes.

SÉANCE ANNUELLE (28 BIS).

25 JANVIER 1868.

SOMMAIRE :

1. Notice sur feu Kastner, par A. Elwart.
2. Rapport annuel présenté par le Secrétaire.
3. Élection de cinq membres du Comité, en remplacement de MM. Poisot, Gevaert, F. Clément, Boieldieu et Emile Durand, membres sortants, rééligibles.

NOTICE SUR JEAN-GEORGES KASTNER,

Par A. Elwart.

Heureux ceux qui naissent dans un milieu favorable à l'épanouissement de leurs facultés intellectuelles ! Cette pensée si juste d'un philosophe allemand est applicable en tout point à l'artiste profondément instruit, dont la mort inattendue nous a causé autant de douleur que d'épouvante. — Si Georges Kastner fût né au moment de la renaissance des lettres et des arts en Europe, nul doute que sa gloire eût été plus populaire, nul doute même qu'affranchi des devoirs de l'homme moderne, que membre d'une corporation religieuse, et porté par instinct, comme il l'était, à l'exercice de la charité, il n'eût embrassé dans son amour l'humanité tout entière, au lieu d'avoir tout à la fois à élever une famille et à poser les fondements de sa gloire littéraire et artistique.

Nous savons que notre ami, par sa position de fortune, était plus à même que tout autre de ses confrères d'exercer, ainsi qu'il l'a fait, un véritable sacerdoce de charité; mais son âme aimante éprouvait des terreurs indicibles dès que l'un des siens avait même l'ombre d'une maladie, et ce sentiment si louable, il l'éprouvait également pour ses amis : autant leurs succès le rendaient heureux, autant leur déconvenue attristait son âme aimante.

Quelques incidents regrettables des concours de l'*Exposition universelle*, et surtout la suppression définitive des musiques de cavalerie et de celle des Guides, lui ont porté un coup funeste dont il ne s'est pas relevé.

Maintenant que nous avons parlé de l'homme sensible, de l'époux et du tendre père, parlons de l'artiste.

Né le 9 mars 1810, à Strasbourg, Jean-Georges Kastner, quoique appartenant à une modeste famille vivant de son travail, fit d'excellentes études. Il alla en Allemagne, cette terre qui conserve toutes les parties de la science dans les silos admirables de ses institutions universitaires, et il fut reçu docteur ès-lettres et ès-sciences ; mais l'amour de la musique l'emporta dans le cœur du jeune docteur, et il entra résolûment dans la carrière musicale. Plusieurs opéras donnés par lui, depuis l'âge de dix-sept ans jusqu'à sa majorité, le firent tellement remarquer de ses concitoyens, que la municipalité de sa ville natale l'envoya à Paris terminer ses études musicales, et lui alloua une pension annuelle.

Reicha lui enseigna l'art d'écrire, et Berton celui de la composition lyrique.

Mettant à profit ses connaissances littéraires, il publia un *Traité d'instrumentation* qui a servi plus qu'on ne le pense aux ouvrages du même genre qui ont été publiés depuis son apparition. Il donnait des leçons de piano, d'harmonie et de chant pour faire face à la vie si dispendieuse de Paris. C'est à cette obligation de travail qu'il dût de connaître la femme distinguée qui devait, en lui donnant sa main, lui montrer le chemin du bonheur et de la gloire, chemin qu'il a parcouru avec une supériorité incontestable. Ce travailleur infatigable a collaboré à la *Revue musicale* de Berlin et à celle de Paris, fondée par M. Fétis, en 1828, et continuée par Schlesinger. La bienveillance de sa critique égalait la sincérité de ses jugements. Mais c'est comme théoricien qu'il doit occuper une place distinguée.

G. Kastner a publié des méthodes pour tous les instruments de l'orchestre moderne. — Après l'arrivée à Paris d'Adolphe Sax, il embrassa avec conviction la cause de cet homme de génie, et, en 1845, il obtint la croix d'honneur, après avoir rempli les délicates fonctions de secrétaire-rapporteur d'une commission chargée par le ministre de la guerre d'expérimenter les découvertes du célèbre facteur de la rue Saint-Georges. Les ennemis de cet homme courageux avaient réussi à obtenir contre lui un jugement qui, en faisant vendre son établissement, consommait sa ruine; G. Kastner, ayant appris par Fessy qu'une malheureuse somme de quatre cents francs allait, comme le clou qui manque au fer du coursier, désarçonner le nouveau champion de l'art, accourut, répondit pour son ami, et le sauva. En rentrant chez lui, ce jour même, qui avait failli être si néfaste pour Ad. Sax, Mme Kastner remit à son mari un pli cacheté : c'était sa nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur ! Et que l'on dise encore que les proverbes sont

quelquefois menteurs! celui d'*un bienfait n'est jamais perdu*, trouva son application immédiate.

G. Kastner écrivait aussi des méthodes pour tous les nouveaux instruments. Enfin, il aborda l'Opéra-Comique avec la *Maschera*, poëme en deux actes, de M. de Wailly. Les amateurs n'ont pas oublié le bel air que chantait la *Maschera* en revenant du bal. Scribe lui confia aussi un poëme en trois actes, qu'il mit en musique ; mais, dégoûté des tracasseries de coulisses, il reprit sa vie de bénédictin séculier, et créa un genre d'ouvrage tout nouveau : nous voulons parler du livre-partition. C'est ainsi qu'il a successivement publié la *Danse macabre*, la *harpe d'Eole*, les *Sirènes*, les *Cris de Paris*, et la *Parémiologie musicale*. La première partie de chacun de ces ouvrages, d'une forme si nouvelle, est consacrée à l'histoire du sujet lui-même, et la seconde, partition toute musicale très-développée, met en scène en quelque sorte la pensée-mère de l'auteur. Outre une excellente *Grammaire musicale*, G. Kastner a publié un *Manuel de Musique militaire*, qui est devenu classique. Au moment où il a commencé à devenir sérieusement indisposé, G. Kastner mettait en ordre une monographie de la *Marseillaise*, avec portrait, planches et musique autographe de l'immortel Rouget de Lisle, ainsi qu'une biographie authentique de G. Meyerbeer. Les soins pieux de son fils aîné seront sans doute consacrés à la publication de ces intéressants ouvrages. L'Orphéon, pour lequel G. Kastner a écrit les *Chants de la Vie* et les *Chants de l'Armée*, ainsi que beaucoup de chœurs chantés dans les concours, avait en lui un ardent propagateur, et, malgré son aversion pour la locomotion, il faisait violence à son amour pour la retraite en allant quelquefois, assez loin de Paris, présider les luttes pacifiques de la belle et populaire création d'Eugène Delaporte. Rappelons un des succès de G. Kastner, celui de son *Oratorio* le *dernier roi de Juda*, exécuté au Conservatoire le 1er décembre 1844 : à ce sujet, sa digne compagne lui donna une preuve d'amour conjugal sans précédent : elle a copié de sa gracieuse main près de six cents pages in-folio, de la partition de l'oratorio. — Quel compositeur contemporain peut se vanter d'avoir jamais joui d'un si grand privilége?

Nous avons dit que G. Kastner était charitable. Le baron Taylor, en créant l'Association des artistes musiciens, le compta parmi les premiers fondateurs, et, pendant plus de vingt ans, il fut un des vice-présidents de son comité central.

Le surnom de *père des musiciens* sera donné par la postérité à cet excellent cœur qui donnait, donnait toujours, sans jamais compter avec lui-même. Il ignorait l'emploi du moderne porte-monnaie, et, comme le Grand-Frédéric qui avait son tabac à priser à même la poche de son

gilet, G. Kastner, lui, y portait constamment des pièces d'or, qu'il répandait à tout venant, comme une bienfaisante rosée. Il avait compris que la Providence, en lui envoyant une grande fortune, lui avait imposé une mission toute de charité, et il l'a remplie, cette divine mission, avec une continuité digne de la reconnaissance de tous les artistes.

Nous avons pressenti que G. Kastner semblait être né pour la vie claustrale; quelques mots prouveront la justesse de notre assertion.

Il se levait toutes les nuits à trois heures, allumait son feu lui-même et travaillait jusqu'à huit heures du matin. Il appelait cela *chanter ses matines musicales*. Il déjeunait et se remettait au travail jusqu'à midi. Les lundis et vendredis il recevait des visites; les autres jours de la semaine, sa porte était close pour les importuns. A cinq heures il dînait, puis lisait les journaux et se couchait presque avec le soleil, c'est-à-dire invariablement à sept heures et demie du soir. La maison qu'il avait fait construire rue Boursault se ressent de ses goûts pour la solitude. — Elle a l'aspect d'un espèce de cloître, et pour compléter la ressemblance, son salon est un véritable parloir, où le maître, par amour de l'étude, recevait seulement ses visiteurs.

Les mardis, jeudis et samedis, il venait chez Sax à midi causer avec nous, allait ensuite soit à ses affaires, soit à l'assemblée du comité de l'Association ou à l'Institut, suivant les jours. Il faisait de rares promenades. C'était l'homme du foyer domestique.

Successivement correspondant et membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Institut de France et de celle de Berlin, puis membre du comité des émigrés, etc., Kastner, par sa science, sa droiture et l'aménité de son caractère ne se fit que des amis de tous les hommes d'élite qui l'entouraient.

Officier de la Légion d'honneur, chevalier des ordres de l'Aigle rouge de Prusse (3e classe), de l'ordre du Chêne des Pays-Bas, de celui d'Ernest de Saxe-Gotha, il était depuis quelque temps commandeur avec plaque de Charles III d'Espagne et de François-Joseph d'Autriche; mais, par une modestie exagérée, il fuyait toutes les occasions de montrer en public ces preuves de la haute estime des souverains étrangers.

Enfin, au moment où tout semblait lui sourire, notre ami, qui s'était mépris fatalement sur la cause de sa maladie, ne voulut point prendre un repos qui lui était si nécessaire ; et les concours publics du Conservatoire, ainsi que ceux de l'Exposition universelle, hâtèrent, tout le fait supposer, le terme d'une vie si bien remplie. C'est le 19 décembre 1867 qu'il a rendu sa belle âme à Dieu, entouré d'une épouse chérie, de deux fils adorés et d'amis intimes qui tous sont inconsolables de sa perte. Ses obsèques ont eu lieu le 23 du même mois; et, comme il appartenait à

la religion réformée, l'art musical et catholique n'a pu déplorer sa perte dans une des vastes églises de la capitale. — Un nombreux concours d'artistes, de littérateurs, de gens du monde et du peuple a accompagné le char funèbre jusqu'au cimetière del'Est.—La musique de la deuxième subdivision ouvrait la marche funèbre, et au pied de sa tombe MM. Lefuel pour l'Académie des Beaux-Arts, Taylor pour l'association des artistes musiciens, nous, au nom de l'amitié, nous avons dit un éternel adieu à celui dont la fanfare de Sax exécutait une touchante mélodie extraite et transcrite par nous de son beau livre : *Les chants de la vie.*

RAPPORT SUR L'ÉTAT DE LA SOCIÉTE,

Par Charles Poisot.

Secrétaire du Comité.

Messieurs et chers confrères,

Nous voici arrivés au commencement de notre sixième année sociale, et, malgré l'opposition des esprits chagrins (malheureusement il s'en trouve toujours et partout), notre association n'a cessé de poursuivre son but principal : la disparition des entraves qui s'opposent au libre développement de nos intérêts professionnels. — Avant de procéder au renouvellement annuel du tiers des membres de notre Comité, membres qui peuvent être réélus d'après nos statuts, je dois vous présenter le compte rendu annuel de nos travaux, je devrais dire aussi des vôtres. — Je n'ambitionnais nullement ce périlleux honneur, mais il a bien fallu me soumettre au vœu de la majorité de mes collègues.

Et d'abord payons un juste tribut de regrets à la mémoire de deux excellents confrères que la mort nous a ravis pendant le cours de l'année dernière; je veux parler de MM. Charles de Kontski et Georges Kastner ; M. Elwart vient de vous retracer les mérites de ce dernier.

Bien que le vide causé par la perte de ces deux honorables sociétaires ne puisse être comblé, nous sommes heureux de pouvoir vous annoncer que, dans la dernière séance de notre Comité, nous avons nomme

membres de la Société, à l'unanimité des voix, M. Révial, professeur au Conservatoire, et M. Adolphe Deslandres, second prix de l'Institut, organiste des Batignolles et ancien élève de feu notre maître, le regrettable Le Borne. Sur la présentation de notre collègue Wekerlin, le Comité a nommé encore un correspondant nouveau, c'est M. Gagnon, résidant à Québec (Canada).

Il est inutile d'insister longtemps sur la récapitulation des travaux de la Société. — Le *Bulletin*, publié par les soins de notre infatigable bibliothécaire, contient fidèlement les programmes de nos séances mensuelles et le texte des lectures qui y ont été faites. Souhaitons seulement qu'un plus grand nombre de membres prennent part à ces travaux écrits qui élucident des points importants d'histoire, de théorie ou de philosophie musicales. — Ces études, plus avancées à l'étranger que chez nous, se développent partout, grâce aux efforts et à l'impulsion de notre Société, et il est juste de reconnaître qu'elle a donné l'une des premières en France, l'exemple et le goût de ces conférences ou lectures déjà propagées en Angleterre et en Amérique, et qui tendent à se répandre dans toutes les parties du monde civilisé.

Si les séances de fin de mois ont toujours eu leur intérêt, il n'en a pas été de même des samedis ordinaires. — Les occupations nombreuses de chacun, les concerts, les soirées particulières, les invitations de tous genres, disons aussi l'indifférence de plusieurs, toutes ces causes réunies ont nui au succès de ces réceptions intimes que je regrette pour ma part, car elles étaient agréables par le plaisir qu'on y avait à se rencontrer, et utiles par les relations qui s'y formaient. — Mais si le tourbillon de la vie parisienne les a fait provisoirement disparaître, espérons qu'elles vont se reproduire sous la forme d'auditions spéciales ou collectives. J'en ai fait l'essai pour mon propre compte en mai dernier, et je puis assurer tous mes confrères de l'utilité qui en résulte. — En effet, il ne suffit pas, pour le compositeur, d'écrire des ouvrages; il faut encore que ces ouvrages, même gravés, soient entendus, afin de pouvoir être jugés et appréciés. Les auditions remplissent ce but; elles mettent les auteurs à même d'être en contact avec les exécutants, soit instrumentistes, soit chanteurs, puis avec les professeurs, les élèves, les amateurs de tous genres, qui peuvent propager l'ouvrage, le répandre et le faire connaître, ce qui est un point capital.

J'engage donc vivement tous ceux de nos sociétaires qui ont un portefeuille bien garni (et il n'en manque pas, surtout en valeurs manuscrites) à s'entendre avec le nouveau Comité pour organiser une série d'auditions hebdomadaires destinées à produire d'excellents résultats.

Puisque, grâce aux bienfaits de notre association, notre généreux

trésorier veut bien mettre gratuitement à notre disposition ses locaux tout éclairés et chauffés, locaux qui généralement se payent fort cher ailleurs, nous ne devons pas hésiter à profiter de ces avantages incontestables qui n'existaient point avant la formation de notre Société, ou du moins qui n'avaient que le caractère d'une faveur toute exceptionnelle.

Mais, après la question des œuvres instrumentales et vocales, il y a celle du théâtre, question complexe sur l'horizon de laquelle bien des points noirs sont visibles à l'œil nu.

Notre collègue Ortolan vous a parlé, l'an dernier, de l'Opéra-Comique, et il a constaté avec regret que ce théâtre, autrefois pépinière des compositeurs nationaux, est livré aujourd'hui à un monopole que le principe de la liberté des théâtres n'a pu entamer.

En effet, pendant le cours de 1867, ce théâtre, qui reçoit une subvention annuelle de 240,000 francs, n'a monté que 7 actes nouveaux, au lieu des 20 actes auxquels l'oblige son cahier des charges. — C'est une véritable dérision, et vous concevez quel préjudice porte aux compositeurs dramatiques ce déficit de 13 actes pour une seule année.

Le Ministère ne serait-il pas en droit de retenir aux directeurs de l'Opéra-Comique la somme de 156,000 francs, puisqu'en divisant 240,000 par 20, on obtient le chiffre de 12,000 francs pour somme de la subvention par chaque acte nouveau représenté?

Malgré nos observations réitérées, nous n'espérons d'amélioration à ce déplorable système qu'en 1870, époque à laquelle expire le traité actuel. M. de Leuven, qui partageait nos idées lorsqu'il n'était que simple auteur, a complétement changé d'opinion en arrivant au pouvoir directorial. Espérons que dans deux ans la commission dramatique pourvoira mieux au besoin de nos intérêts.

Le Théâtre-Lyrique joue plus de nouveautés que l'Opéra-Comique; mais sa mauvaise administration compromet l'avenir de cette scène demandée par nous et créée pour nous, bien qu'elle soit envahie presque exclusivement par les traductions des ouvrages étrangers.

L'Opéra est un peu plus hospitalier aux nouveaux venus. — Son directeur M. Perrin a rendu hommage aux talents de notre Vice-Président Gevaert, en le nommant directeur de la partie musicale du théâtre, et on commence à donner quelques levers de rideau à des compositeurs qu'on forçait autrefois à débuter à l'Opéra-Comique, quand même leur vocation les eût entraînés vers notre première scène lyrique. — Autant aurait valu dire à Molière de faire des tragédies pour développer son génie comique.

Nous reconnaissons volontiers que *les Fantaisies-Parisiennes* rendent

quelques services; mais nous leur ferons le reproche de trop abonder en reprises d'ouvrages anciens.

Il faut avoir foi dans le nouveau pour le faire réussir ; et, pour la rareté du fait, on pourrait citer ici l'opinion spéciale de l'éditeur Grus, qui ne veut sous aucun prétexte, publier de la musique classique.

Jusqu'à présent, le système de la liberté des théâtres n'a guère favorisé que les petites scènes lyriques; cela ne tient-il pas à la question des subventions que je crois jugée aujourd'hui? —

Mieux vaut en effet, l'abolition des allocations administratives que le mauvais emploi qui en est fait ; et si l'emploi ne peut être amélioré, vu les abus et la difficulté de les déraciner, ne serait-il pas préférable de ne point privilégier l'industrie théâtrale, puisque le principe de la liberté a été voté par nous et sanctionné par un décret impérial.

Le Ministère des Beaux-Arts a fait officieusement consulter votre Comité au sujet des concours ouverts aux trois scènes lyriques subventionnées par l'État.

Sans préjuger l'issue de ces concours dont il faut espérer un meilleur résultat que pour ceux de l'Exposition, nous devons vous dire, Messieurs, que l'exécution pure et simple du cahier des charges a toujours semblé à votre Commission le meilleur moyen de remédier au malaise actuel.

Sans doute, des Expositions annuelles, analogues à celles qui ont lieu depuis si longtemps pour les arts plastiques, auraient de bons et d'utiles résultats.

Elles constateraient l'état de la production musicale; elles pourraient classer et récompenser les divers ordres de mérite; elles auraient au moins l'avantage de laisser chacun choisir la forme qui correspond le mieux à l'expression de sa pensée intime. — Mais ce projet est à créer, et il n'entre pas dans le cadre que je suis chargé de vous présenter ici.

Plusieurs de nos collègues, MM. L'Epine, Ferrand, Prévost-Rousseau, Magnus et Félix Clément, en ont étudié les bases diverses ; mais il y a au fond de cette idée une grave question financière à résoudre, sans la solution de laquelle on ne pourra jamais la faire aboutir.

Après la plaie du théâtre, vient celle de l'édition, dans les conditions actuelles.

Vous savez tous, Messieurs, qu'il est bien rare que nos manuscrits soient payés d'une façon convenable. — Beaucoup d'éditeurs s'imaginent nous faire une grande grâce quand ils nous publient pour rien, bienheureux encore quand ils n'enterrent pas nos dépôts dans le coin le plus obscur de leurs magasins.

Tous les artistes n'ont pas la vocation commerciale; le temps leur

manque et la préoccupation de créer des œuvres s'accorde mal avec les soins nécessaires à leur propagation.

Déjà M. Ferdinand Dugué, notre collègue aux auteurs dramatiques, a traité cette question pour la librairie. Il a publié à ce sujet une excellente brochure qui a été reproduite dans l'*Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.*

M. Lacour, agent spécial de cette société, dirige le comptoir qui fonctionne depuis deux ans déjà, rue de la Bourse, 10. Notre comité a voté récemment pour donner pleins pouvoirs à la sous-commission chargée de terminer cette affaire et si je ne puis aujourd'hui vous annoncer la conclusion de ce contrat, je dois vous dire au moins que la signature en sera prochaine.

Quant à notre bibliothèque, elle s'accroît chaque jour, grâce au zèle de notre collègue Wekerlin.

Chaque sociétaire peut y puiser selon ses besoins particuliers, et elle forme désormais une annexe d'autant plus importante qu'on peut emporter les volumes chez soi et les consulter à tête reposée pendant les heures où les bibliothèques publiques sont fermées.

Courage donc, Messieurs; avançons d'un pas ferme et résolu vers la conquête de nos libertés. Rendons-nous-en dignes par l'élévation de notre caractère, qui est le seul moyen de nous faire respecter.

Quelques confrères, prévenus ou mal informés, nous envoient leurs démissions. — Acceptons-les sans regret; mieux vaut n'avoir dans nos rangs qu'un plus petit nombre de membres résolus à marcher du même pas, au lieu d'être embarrassés dans notre marche par des esprits timides ou irrésolus.

Ont été réélus pour trois ans :

MM. F. Clément, Poisot, Boieldieu, Gevaert.

M. Dancla a été élu en remplacement de M. Émile Durand, qui a déclaré ne pas vouloir se représenter.

MM. d'Ingrande, G. de Sainbris et Serrier ont été nommés membres suppléants du Comité.

COMITÉ POUR 1868.

Président : M. Reber, de l'Institut;
Vice-Présidents : MM. Gevaert et Vogel;
Secrétaires : MM. Poisot et Ortolan;
Trésorier : M. A. Wolff;
Bibliothécaire-Archiviste : M. Wekerlin;
Membres du Comité : MM. Blanc, Boieldieu, Clément, Dancla, Elwart, de Lajarte, Nibelle, Ambroise Thomas.

29e SÉANCE.

29 FÉVRIER 1868.

SOMMAIRE :

1. A. Scène de Dardanus (solo et chœur), Rameau.
   B. L'Abeille, chœur à quatre voix, G. Pfeiffer.
2. Proposition d'un nouveau signe pour remplacer les trois clefs, par A. Azevédo,
3. Quintette en *mi* bémol, A. de Castillon, pour piano, deux violons, alto et violoncelle, exécuté par MM. Delioux, Hammer, Heiss, Langhans et Lütgen.
4. A. Chœur d'Ulysse, à quatre voix, Gounod.
   B. La Chanson de la Caravane (soli et chœur), A. Holmès.

Nota. Les chœurs, exécutés par la Société chorale d'amateurs, fondée et dirigée par M. A. Guillot de Sainbris.

SUR UN NOUVEAU SIGNE PROPOSÉ POUR REMPLACER LES TROIS CLEFS DE LA NOTATION MUSICALE,

Par M. Alexis Azevédo.

On ne trouvera ici qu'un résumé de la communication que l'auteur a faite oralement à la Société des Compositeurs, dans sa séance du 29 février 1868. Ce sujet a été développé depuis dans une brochure

ayant le même titre que ci-dessus, et publiée chez Léon Escudier, éditeur de musique, brochure à laquelle nous renvoyons les lecteurs pour de plus amples détails.

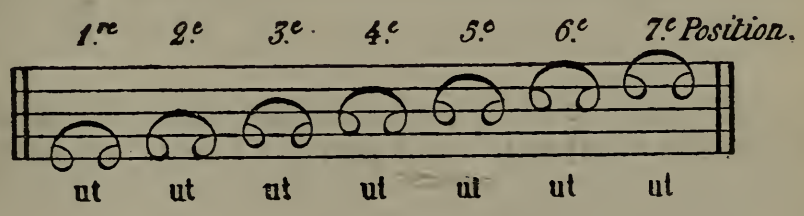
M. Azevédo fait remarquer d'abord que les clefs, suffisantes comme étendue pour les voix, ne le sont plus quant aux instruments; le diapason véritable de plusieurs de ces derniers n'est pas désigné ou représenté exactement, exemple : le piccolo, la guittare, la contrebasse, etc.

On sait également que, pour les parties de ténor écrites en clef de sol, le diapason vrai se trouve à une octave inférieure.

L'auteur observe aussi qu'il est illogique de faire partir l'opération de la lecture tantôt du *sol*, tantôt du *fa*, tantôt de l'*ut*, dans notre système musical, dont la formule typique est la gamme d'*ut* majeur, et, pour mettre l'écriture en rapport avec les faits et en faciliter l'étude, il supprime les clefs de *sol* et de *fa* et les remplace par une clef générale d'*ut*, qui, prenant toutes les positions, remplace toutes les clefs possibles.

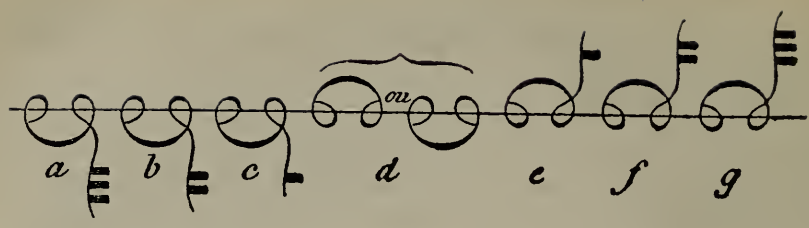
M. Azevédo se borne donc à cette clef unique, représentée par un C horizontal, indiquant dans cette position ⊂ les octoves aiguës, et dans celle-ci ⊃ les octaves graves ; à chacune des extrémités de cette lettre C s'adapte un petit anneau, afin que l'œil distingue facilement la position du signe.

Cette clef se place sur les lignes et les interlignes de la portée, de façon à fournir sept positions différentes, comme à la figure suivante :



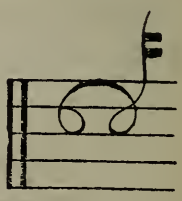
Parmi ces positions, la première, la troisième, la cinquième et la septième répondent à notre clef d'*ut;* la deuxième à la clef de *fa* 3e, la quatrième à la clef de *fa* 4e, enfin la sixième à la clef de *sol*.

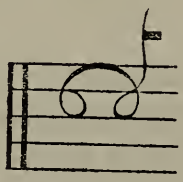
Pour que ce nouveau signe puisse atteindre aux octaves inférieures et supérieures, que nos clefs n'atteignent qu'avec des *ottava*, l'auteur a imaginé un ou plusieurs crochets adaptés inférieurement ou supérieurement à sa clef, et désignant ainsi, par le nombre des crochets, le nombre d'octaves au grave ou à l'aigu :

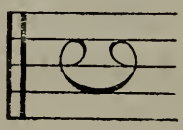


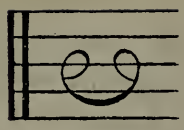
a, *b*, *c* désignent l'*ut* de la troisième, de la deuxième et de la première octave grave ; *d* est l'*ut* de l'octave moyenne, il correspond à l'*ut* au bas de la portée (clef de sol) avec barre supplémentaire ; *e*, *f*, *g* désignent l'*ut* de la première, de la deuxième et la troisième octave aiguë.

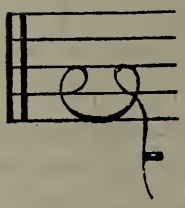
Pour rendre plus sensible et plus saisissable l'application du nouveau signe, nous reproduirons ici les exemples cités par l'auteur dans sa brochnre.

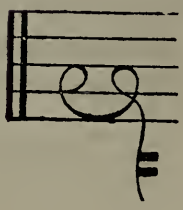
La clef indique la place de l'*ut* de la première octave aiguë, qui est au diapason de la grande flûte, tandis que  indique la place de l'*ut* de la deuxième octave aiguë, qui est au diapason de la petite flûte; et de même pour tout le reste, comme on va le voir.

Violon :  *ut* de la première octave aiguë.

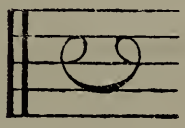
Guittare :  *ut* de l'octave moyenne.

Alto :  *ut* de l'octave moyenne.

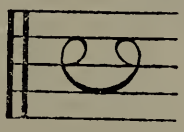
Violoncelle :  *ut* de la première octave grave.

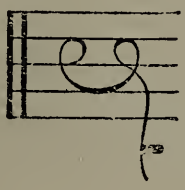
Contre-basse :  *ut* de la deuxième octave grave,

Soprano : *ut* de la première octave aiguë.

Ténor :  *ut* de l'octave moyenne.

Pour les inslruments transpositeurs, où la même note écrite se trouve réalisée à des hauteurs différentes, selon le ton de l'instrument, la clef générale, tout en laissant subsister les usages actuellement suivis, indique, par l'absence ou la présence du modificatif, l'octave à laquelle appartient le son réel. Exemple :

Cor en *si* bémol aigu :  Tonique appartenant à l'octave moyenne.

Cor en *si* bémol grave :  Tonique appartenant à la première octave grave.

M. Azevédo termine son improvisation par un *coup d'œil sur le passé*, où la *solmisation par muances* occupe une place fort intéressante. De son examen de cette solmisation il résulte que les trois lettres-clefs G, C, F étaient indispensables pour indiquer d'une façon positive la place de l'*ut* lorsqu'on solfiait tantôt *par bémol*, tantôt *par bécarre*, tantôt *par nature*, mais qu'elles sont une superfétation et un embarras aujourd'hui que, grâce à l'invention du *si*, on ne solfie plus que *par nature*.

Une seule clef d'*ut* dans les sept positions répond à tous les besoins de la transposition et donne, grâce aux modificatifs qui indiquent les hauteurs, la désignation précise des sept octaves du clavier.

Écriture plus simple et tout à fait positive; grandes facilités pour l'étude de la notation dans toutes les applications possibles, et pour la lecture de la grande partition, tels sont, en somme, les avantages que met en relief M. Alexis Azevédo en faveur du système qu'il propose.

J. B. Wekerlin.

30e SÉANCE.

28 MARS 1868.

SOMMAIRE :

1. Quatuor inédit, Bazzoni, pour piano, violon, alto et violoncelle, exécuté par Mme Bazzoni, MM. White, Dragone, Ernest Demunck.
2. Notice sur la chanson de Jean de Nivelle, par J. B. Wekerlin.
3. Air de : Le Portrait (opéra inédit) E. Magner, chanté par Mlle Marie Magner.
4. Les origines de la tonalité moderne, lecture par Gevaert.
5. Le voile de la Sylphide, mélodie, musique de Ed. Magner, paroles de Mme Magner, chantée par Mlle Marie Magner.

LA CHANSON DE JEAN DE NIVELLE

(avec l'ancien air noté),

Par J. B. Wekerlin.

Une notice de M. Du Mersan sur la chanson populaire de *Cadet-Rousselle* (1), contient les lignes suivantes : « Des ballades et des chansons ont été faites sur Jean de Nivelle, et quelques bibliographes prétendent en avoir vu une dans un petit imprimé fort rare, fait à Namur en 1680. Cependant, dans un article de l'*Émancipation*, répété par le *Cabinet de Lecture*, ils y joignent le couplet des *Trois cheveux*, que nous avons vu faire nous-même à Aude..... » etc.

Que le couplet des *Trois cheveux* et bien d'autres de *Cadet Rousselle* aient été faits par Aude et Tissot, son collaborateur, dans la pièce de *Cadet Rousselle*, cela est fort possible : le tour original de la chanson de *Jean de Nivelle* prête bien à ces sortes d'imitations. Quant au petit imprimé de 1680, nous ne le connaissons pas, mais en voici un qui ne le fera peut-être pas regretter. C'est un volume in-12, intitulé : *Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que drolatiques des comédiens français, revues et augmentées de nouveau par le sieur Estienne de Bellone, Tourengeau, Rouen*, 1612, *chez Jean Petit, tenant sa bouticque dans la court du Palais* (2).

Ce rarissime chansonnier, mêlé de prose, est en 2 volumes; les airs n'y sont pas notés, mais en tête de la plupart des chansons on en indique *le timbre*. Cette indication, il faut bien l'avouer, n'est généralement qu'un embarras de plus ; ces *timbres* sont des airs de chansons qui couraient alors, et qui se chantaient probablement depuis plus d'un siècle : mais où les trouver? les chansonniers de 1500 à 1600 avec airs notés sont fort rares; la plupart renferment d'ailleurs des chansons qui ne correspondent en aucune façon avec les timbres indiqués dans

(1) *Chants et Chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843, trois vol. in-8°.

(2) Voir, pour la description détaillée de ce volume, deux articles fort intéressants publiés dans l'*Illustration*, mois de février 1850. Ces articles, signés *un compatriote de Bellone*, sont de M. Taschereau, directeur général de la Bibliothèque impériale. M. Taschereau possède un exemplaire de ce chansonnier, la Biliothèque de l'Arsenal en a un autre : ce sont les deux seuls connus publiquement jusqu'ici. — Estienne de Bellone est auteur d'une tragédie intitulée *Les amours de Dalcméon et de Flore*, dédiée à M. Duvivier, 1610. Cette tragédie est suivie de *Meslanges et sonnets du mesme autheur*.

des ouvrages antérieurs. La 19e chanson du 1er volume d'Estienne de Bellone est celle de *Jean de Nivelle*, telle que nous la reproduisons ici :

Jean de Nivelle a trois enfans,
Jean de Nivelle a trois enfans,
Dont il y en a deux marchands,
Dont il y en a deux marchands,
L'autre escure la vaisselle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a trois chevaux (*bis*),
Deux sont par monts et par vaux (*bis*),
Et l'autre n'a point de celle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a trois beaux chiens (*bis*),
Il y en a deux vaut-riens (*bis*),
L'autre fuit quand on l'appelle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a trois gros chats (*bis*),
L'un prend souris, l'autre rats (*bis*),
L'autre mange la chandelle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a un valet (*bis*),
S'il n'est pas beau il n'est pas laid (*bis*),
Il accoste une pucelle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est triomphant.

Ce dernier couplet nous paraît ajouté ; il y manque cette forme du premier vers, ce moule carastéristique de la *triade* si exactement observé jusque là, et cela nous confirme dans la pensée qu'Estienne de Bellone n'a fait que reproduire cette chanson, sans en être l'auteur : la tradition orale l'avait déjà altérée par l'addition de ce couplet, dont le ton grivois jure d'ailleurs avec les précédents. Le *hay* du refrain est une onomatopée, équivalant au *hèz* de la *prose de l'âne*, ou au *xi xi*, ou *xz*, *xz* de nos jours, servant à exciter les chiens, à les pousser en avant.

De Bellone met sur le titre de ses chansons : *revues et augmentées*

de nouveau, ce qui fait supposer une édition antérieure, non parvenue jusqu'à nous.

Quoique la date de 1612 soit déjà fort respectable, l'origine historique de cette chanson remonte bien au-delà, puisque ce fut sous le règne de Louis XI que Jean de Nivelle, allié au duc de Bourgogne, refusa de marcher contre ce prince, malgré les ordres du roi (1).

Il est plus que probable que la chanson de *Jean de Nivelle* a été faite, non du vivant d'Estienne de Bellone, mais à l'époque même à laquelle se rapporte le fait historique; or, en 1612 cette chanson devait avoir déjà plus d'un siècle et demi d'existence. Un événement historique, d'aussi peu d'importance, n'est plus assez vivace dans la mémoire du peuple après cent cinquante ans, pour qu'il adopte une chanson dont il ne comprendrait ni le sel, ni même la signification, et si Estienne de Bellone avait eu cette réminiscence, sa chanson ne serait jamais devenue populaire, par la raison que nous venons d'indiquer : l'oubli du fait historique.

Il se pourrait néanmoins que du temps de Louis XI on ait fait sur Jean de Nivelle le dicton populaire :

> Il fait comme ce chien de Jean de Nivelle,
> Qui s'enfuit quand on l'appelle.....

et que longtemps après, la chanson elle-même soit éclose ; mais ce n'est guère probable.

M. Le Roux de Lincy dans son *Livre des Proverbes français* (2), observe que celui de Jean de Nivelle a été travesti dès son origine, puisqu'on trouve dans *les Adages français* :

(1) Jean de Montmorency, seigneur de Nivelle, fils aîné de Jean de Montmorency, grand chambellan de France sous Charles VII, embrassa, avec Louis son frère, le parti du comte de Charolais contre le roi Louis XI, dans la guerre du *bien public*. Son père, après l'avoir fait sommer à son de trompe de rentrer dans son devoir sans qu'il comparût, le traita de chien ; d'où est venu ce proverbe, encore à la mode aujourd'hui, : « Il ressemble au chien de Jean de Nivelle, il s'enfuit quand on l'appelle. » Jean de Nivelle mourut en 1477. (*Dictionnaire universel. etc., de Chaudon et Delandine.*)

Ce sire de Montmorency, qui avait épousé Jeanne de Fosseux, dame de Nivelle, se brouilla avec son père (d'après quelques historiens) parce que ce dernier s'était remarié en secondes noces en épousant Marguerite d'Orgemont. Les relations avec la belle-mère laissèrent à désirer, et ce fut elle, à ce qu'il paraît, qui intrigua auprès de Louis XI, pour que Jean de Nivelle fût sommé, par les sergents et les hérauts d'armes du roi, d'abondonner la bannière de Charles le Téméraire et de venir le joindre. Jean de Nivelle, se méfiant des intentions du monarque cauteleux et rusé, prit la fuite.

(2) *Le livre des proverbes français*, 2e édit., Paris, Delahaye, 1859, deux vol. in-16, t. II, p. 46.

Le chien de maistre Jean de Nivelle
S'enfuit toujours quand on l'appelle.

Egalement dans le *Jardin de récréation de Gomès de Trier* :

Il ressemble le chien de Nivelle,
Il s'enfuit quand on l'appelle.

Le tout est de savoir si le proverbe a travesti la chanson, ou si c'est la chanson qui a travesti le proverbe.

Nous venons de citer le livre de M. Le Roux de Lincy, nous en extrairons encore ceci : au commencement du XVIe siècle (1), Jean de Nivelle était l'objet d'une chanson populaire. La farce des *Deux savetiers*, représentée à cette époque par les suppôts de la Basoche, commence ainsi :

Hay avant Jehan de Nivelle.
Jehan de Nivelle a deux housseaux,
Le roi n'en a pas de si beaux,
Mais il n'y a pas de semelle.
Hay avant Jehan de Nivelle.

Histoire du théâtre français, t. II, p. 145.

Ce couplet ne peut dater de l'origine de la chanson, pas plus que celui de *Jean de Nivelle a un valet*, toujours à cause de la *triade* qui donne un tour si original à cette chanson dont elle est le type, le premier jet, le premier patron.

D'après le *Dictionnaire comique, satyrique*, etc., de *Le Roux*, édition d'Amsterdam, 1787, Jean de Nivelle se dit pour : *sot, innocent, niais;* Bescherelle est plus clément dans son Dictionnaire français : *se dit d'une personne peu sociable, peu complaisante*. Le héros de la chanson n'était ni sot ni peu sociable, par cela même qu'il prit la fuite devant les sergents et les hérauts d'armes de Louis XI, car ce Jean de Nivelle fut secrètement instruit que la sommation du roi, de venir le joindre pour combattre le duc de Bourgogne, n'était qu'un piége et qu'il songeait à le *jeter dans une tour*.

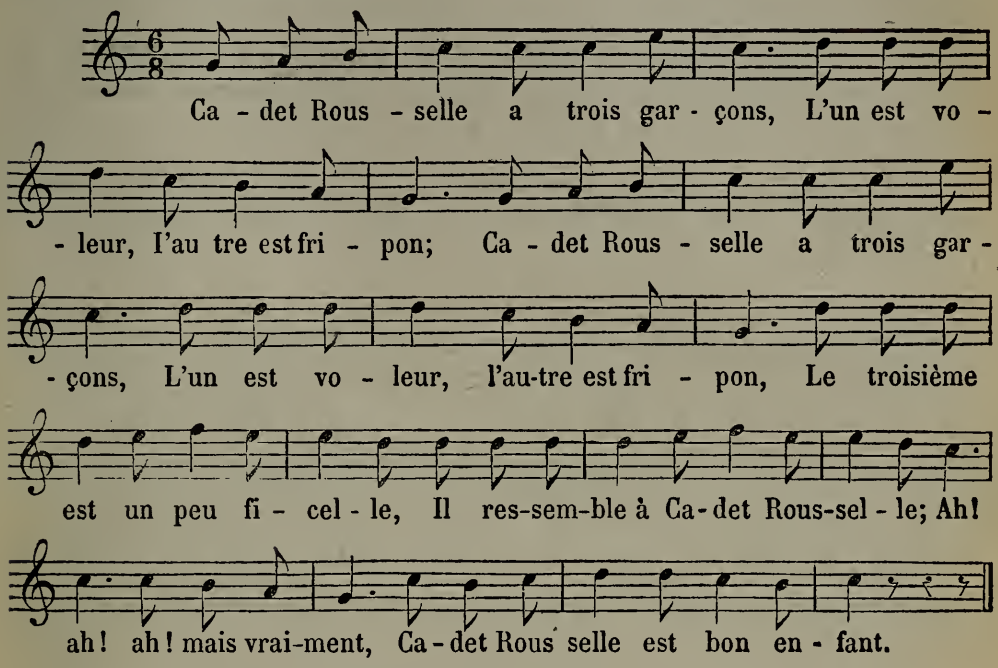
La seconde version, que nous donnons d'après le *Dictionnaire des proverbes de la Mésangère*, c'est que Jean de Nivelle fut cité au parlement pour avoir donné un soufflet à son père, mais qu'il refusa de comparaître. Son forfait ayant acquis de la publicité, on n'en parla qu'avec un extrême mépris, et ce fut dans la bouche du peuple le *chien de Jean de Nivelle*.

Fleury de Bellingen, dans ses *Etymologies des proverbes français*,

(1) Nous voilà loin de 1612, date du livre d'Estienne de Bellone.

ajoute : « et l'on a cru que le chien de Nivelle estoit le chien de quelqu'un, au lieu que c'est une injure contre Jean de Nivelle. »

L'air de la chanson de *Cadet Rousselle* nous a toujours paru un air moderne, quelqu'air de chasse du milieu du XVIIIe siècle ; la seconde partie est même une réminiscence partielle de la seconde partie de l'air de chasse du *Jeune Henri.*



Les derniers vers de cette chanson n'ont pas la même mesure que ceux qui leur correspondent dans la chanson de Jean de Nivelle, reproduite par Estienne de Bellone, et n'auraient jamais pu s'adapter à l'ancien air. Notre opinion s'est trouvée corfirmée, il y a quelque temps, en mettant la main sur un petit chansonnier intitulé :

Recueil des plus belles chansons des Comédiens françois, En ce comprins les airs de plusieurs Ballets qui ont esté faits de nouveau à la cour. Reveu et augmenté de plusieurs chansons non encore veuës. A Caen, chez Jacques Mangeant. Ce petit in-12, terminé par des *bachanales* ou chansons à boire, ne porte pas de date ; il fait suite à un autre petit volume du même format : *Recueil des plus beaux airs accompagnés de chansons à dancer, Ballets, chansons folâtres et Bacchanales, autrement dites vaudevire* (1), *non encores imprimés, ausquelles chansons*

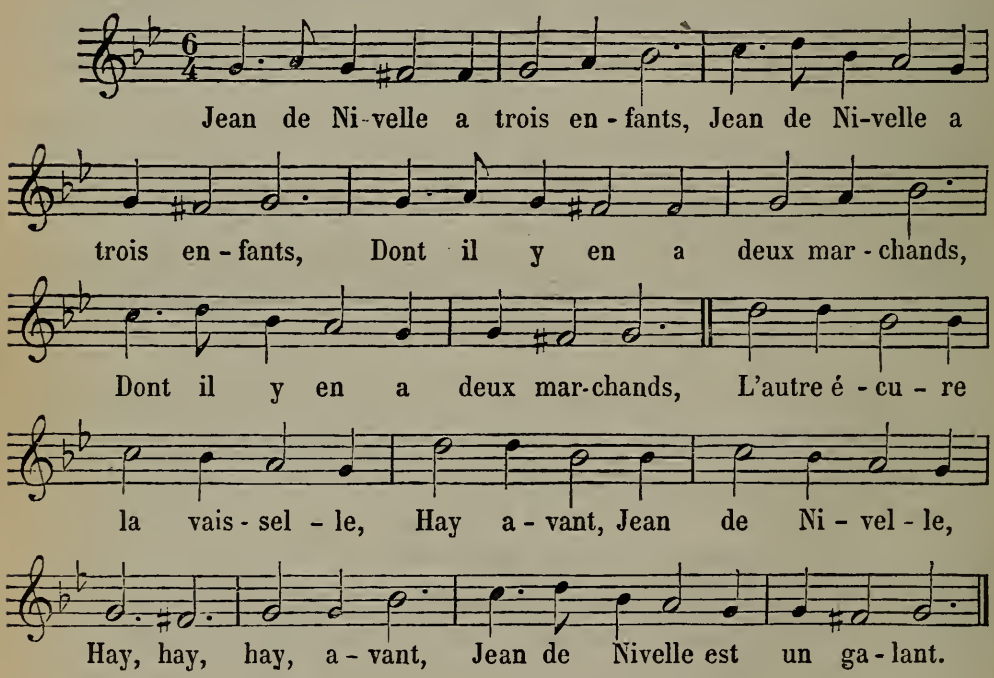
(1) Ce qui prouverait bien un peu que, depuis Olivier Basselin, les chansons à boire avaient conservé le nom de *vau de vire :* mais c'était là leur application spéciale, n'ayant aucun rapport avec l'orgine du mot *vaudeville,* qui tire son étymologie de *voix de ville* (chanson des rues), en opposition avec les *airs de cour.*

l'on a mis la musique de leur chant, afin que chacun les puisse chanter et dancer, le tout à une seule voix. A Caen, chez Jacques Mangeant, 1615. Le deuxième volume de ce chansonnier est annoncé de la manière suivante dans la préface au lecteur :

« Je me suis advancé de te préparer ce petit livre, en attendant un autre que je t'appreste, *que tu verras en bref*, et qui sera d'airs et ballets, mis à quatre parties, prins des meilleurs autheurs de ce temps, lequel m'a esté promis par un de mes amis qui me les met par ordre. »

Le second volume est, en effet, conforme à cette promesse, seulement l'éditeur s'est ravisé en ceci qu'il n'a donné les airs qu'à une voix et non à quatre.

C'est au folio 11 que se trouve l'air noté de *Jean de Nivelle* que nous reproduisons ici :



Le texte de l'édition caennaise est parfaitement conforme à celui d'Estienne de Bellone.

Dans cette notation de 1615, la tonalité est bien sol mineur, quoique le second bémol (le mi b.) manque à la clef. C'était d'ailleurs l'habitude, avant le XVIIIe siècle, de négliger le dernier bémol ou le dernier dièze des tons mineurs, sans doute à cause du reste d'influence que le plain-chant faisait encore subir à la musique profane, qui depuis longtemps cherchait à s'affranchir de cette forme. Rameau, dans son *Traité d'harmonie*, parle de cette manière incomplète de notation : « Si les

Français oublient un bémol dans les tons mineurs transposés, les Italiens de leur côté oublient presque tous un *dièze* dans les tons majeurs transposés, » etc.

L'air que nous donnons d'après le chansonnier de 1615 ne ressemble en aucune façon à l'air de Cadet-Rousselle, et n'en est certes pas l'origine.

La chanson de Jean de Nivelle se retrouve également en Provence, M. Damase Arbaud la reproduit ainsi (1):

Air : *Cadet Rousselle.*

Jean de Nivello n'avie'n chin
Que lou mandavo tirar de vin,
Et li derrobat la canello,
Leissetz passar Jean de Nivello,
Mai, mai, mai cependant
Jean de Nivell' es bouen enfant.

Jean de Nivello n'avie'n gau
Qu'eme sa couo escoubavo l'houstau
De sa pate fasie 'scudelo.....

Jean de Nivello n'avie'n pouerc
Que lou mandavo cercar de bouesc
Et li adusie ni trounc ni 'stelo....

Jean de Nivello n'avie'n buou
Qu'avie les banos sur lou cuou
Et la couo dessus la cervelo.....

Jean de Nivello n'avie'n cat
Que lou mandavo cercar ses bas
Et li rouiget la semelo.....

Jean de Nivell' avie'n agneou
Saup pas s'es mascl' ou ses femeou
.....

Jean de Nivell' a tres chivaux
L'un est borni, l'autr' es maraut,
L'autre poou pas pourtar la sello.....

Jean de Nivell' a tres enfants
L'un es bourreou, l'autr' es sargeant
Et l'autr' escapat de galero,

Leissetz passar Jean de Nivello,
Mai, mai, mai cependant,
Jean de Nivell' es bouen enfant.

M. Damase Hinard témoigne une forte envie de dater sa chanson du

(1) *Chants populaires de la Provence*, recueillis et annotés par *Damase Hinard*, Aix, 1862-1864, deux vol. in-18.

temps de Louis XI; mais en lui donnant pour timbre l'air de *Cadet Rousselle*, il détruit lui-même sa supposition, car, nous le répétons, l'air de Cadet Rousselle est moderne comme la chanson, et son refrain ne peut s'adapter à l'ancien air, sans le tronquer, tandis que l'ancien texte va parfaitement. On voit également que la forme primitive de la *triade* est absente dans le texte provençal, hors les *trois chevaux* et les *trois enfants*.

La chanson de *Jean de Nivelle* a joui pendant des siècles d'une immense popularité ; il est à remarquer que le nom de *Jean de Nivelle* a fini par devenir un type de bêtise naïve. C'était un nom générique qu'on donnait aux couplets frondeurs que faisaient éclore tel ou tel événement, chansonné par le peuple. Ainsi, quand Marie de Bretagne, qui fut la fameuse duchesse de Montbazon, épousa Hercule de Rohan, duc de Montbazon, voici le *Jean de Nivelle* qui courut :

Un gros homme en son village
S'est mis dans le cocuage :
C'est le duc de Montbazon.
Il crut prendre une pucelle.....
Qu'en dis-tu Jean de Nivelle?
Tout le monde dit que non? (1).

Nous avons vainement cherché la chanson de Jean de Nivelle dans le Recueil de M. de Coussemaker : *Chants des Flamands de France*, et dans le Recueil des *chansons Wallonnes*, publiées par Dejardin, dans les *Chants historiques flamands* de Bæcker, etc. Ce qui nous fait supposer que cette chanson a été faite plutôt à Paris, par les soudards de Louis XI, qu'à Nivelle même, et qu'elle n'a jamais été bien répandue dans cette dernière localité, voire même connue ; que ce ne sont donc pas nos soldats qui la rapportèrent du Brabant, comme le dit Du Mersan ; mais qu'ils l'y importèrent peut-être.

Philippe de Commines, dans ses *Mémoires*, ne parle pas de Jean de Nivelle, il ne cite pas davantage Jean de Montmorency, quoiqu'il s'étende assez longuement sur la guerre du *bien public*.

Pour en revenir à la paternité de la chanson de Jean de Nivelle, nous observerons que, dans l'édition faite à Caen, seulement trois ans après celle d'Estienne de Bellone, il n'est fait aucune mention de ce dernier : l'air et la chanson se trouvent dans ce recueil au même titre que les autres, celui de leur popularité, qui les sauva de l'oubli.

(1) *Ch. Nisard*, des *Chansons populaires*, etc., t. I, p. 348, d'après les *Historiettes* de *Tallemant des Réaux*.

LES ORIGINES DE LA TONALITÉ MODERNE,

Par M. Gevaert.

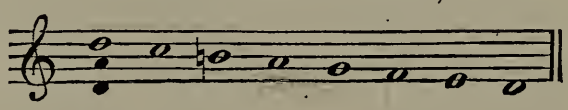
N. B. Le manque de temps a empêché M. Gevaert de rédiger la première partie de ce travail, celle relative aux modes et tons de l'antiquité gréco-romaine. Elle sera publiée ultérieurement dans ce bulletin. Ce qui suit est le résumé de la deuxième partie et les conclusions générales.

On sait que la musique occidentale a son origine dans le chant liturgique de l'Église primitive, lequel lui-même n'est qu'une continuation de l'art païen sous sa forme la plus populaire.

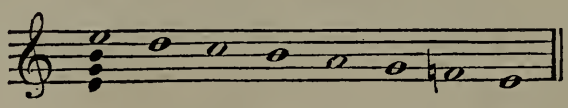
Or, en remontant aux plus anciennes tentatives de régularisation de ce chant liturgique, nous arrivons à un système diatonique pur, fondé sur *quatre* échelles modales.

Voici ces échelles, avec les noms qu'elles portent au moyen âge (1). Contrairement à l'usage actuel, nous les écrivons de haut en bas : 1° parce que la direction descendante prédomine dans les mélodies antiques ; 2° parce que le repos final sur la tonique se fait toujours au bas ou au milieu de l'échelle, jamais au haut, et qu'en outre ce repos est invariablement amené par un mouvement mélodique descendant ; 3° enfin, parce que cette habitude est tout à fait conforme aux traditions les plus anciennes.

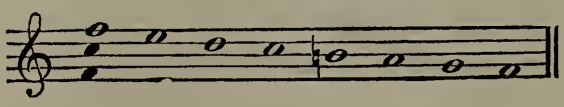
1er MODE (*Protus*. DORIUS).



2e MODE (*Deuterus*. PHRYGIUS).

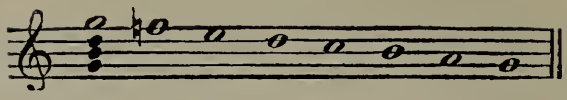


3e MODE [*Tritus*. LYDIUS].



(1) Pour éviter toute confusion, nous conservons la nomenclature latine pour les modes du moyen âge. On sait que cette nomenclature ne concorde pas avec celle des modes grecs.

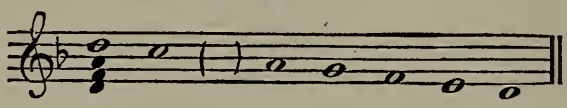
4e MODE (*Tetrardus*. MIXOLYDIUS).



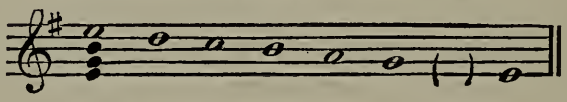
Aucune de ces échelles ne se reproduit exactement dans nos deux gammes modernes, mais elles s'en rapprochent sur plusieurs points essentiels. Voici quelques analogies qui nous frappent au premier abord :

1° Le *Dorius* (1er mode) et le *Phrygius* (2e) ont la tierce mineure ; le *Lydius* (3°) et le *Mixolydius* (4e) ont la tierce majeure. Mais la ressemblance va plus loin. En effet, si, dans le premier et le troisième mode, on supprime le *si*, dans le deuxième et le quatrième mode le *fa*, les sons restants forment une gamme incomplète, mais parfaitement régulière, de *ré mineur*, de *mi mineur*, de *fa majeur* et de *sol majeur*.

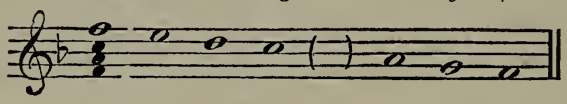
Dorius sans 6e degré (= Ré mineur).



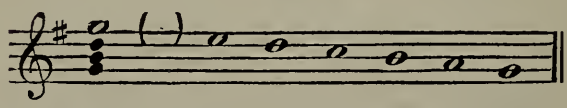
Phrygius sans 2e degré (= Mi mineur).



Lydius sans 4e degré (= Fa majeur).

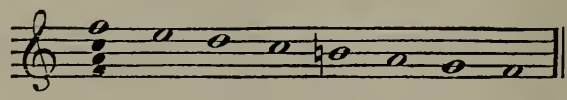


Mixolydius sans 7e degré (= Sol majeur).

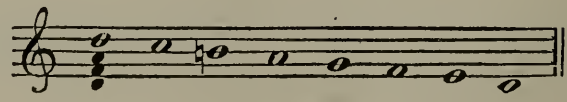


2° On aura déjà remarqué que ces quatre modes forment deux groupes parallèles, chacun composé d'un mode majeur et de son mineur correspondant. Ainsi, à côté du *Lydius* majeur, nous voyons apparaître son relatif mineur, le *Dorius* (*fa majeur* et *ré mineur* avec *si bécarre*, au lieu de *si bémol*) :

[*Lydius* 3e mode].

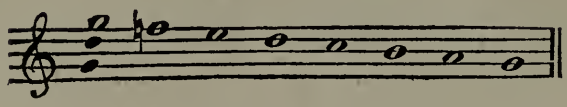


Dorius [1er mode].

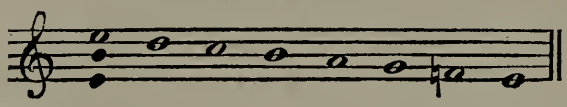


De même, au *Mixolydius* majeur correspond le *Phrygius* mineur (*sol majeur* et *mi mineur*, avec *fa bécarre*, au lieu de *fa dièze*) :

Mixolydius (4e mode).



Phrygius (2e mode).

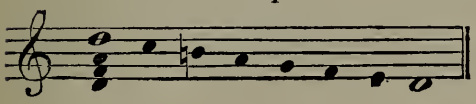


et chacune de ces paires se trouve dans le même rapport que nos deux gammes types : *ut* majeur et *la* mineur.

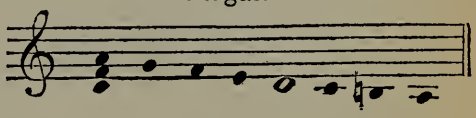
La tradition rattache le nom de saint Ambroise, évêque de Milan (370), au système des quatre modes primitifs. Saint Grégoire, deux siècles plus tard, n'augmenta pas, en réalité, le nombre des modes, mais il établit pour chacun d'eux une seconde échelle partant de la dominante harmonique (1). De là, la distinction en modes *authentiques* (de la tonique à la tonique) et *plagaux* (de la dominante à la dominante) ; distinction que nous pouvons négliger par la suite, et dont il suffira de montrer le mécanisme.

1er MODE.

Authentique.

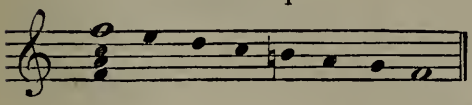


Plagal.

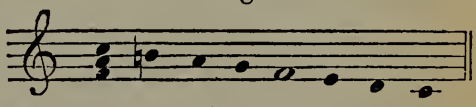


2e MODE.

Authentique.

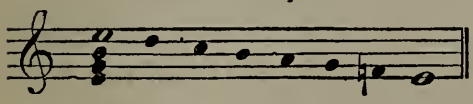


Plagal.

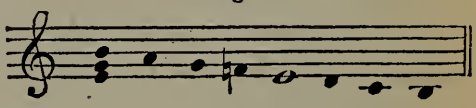


3e MODE.

Authentique.

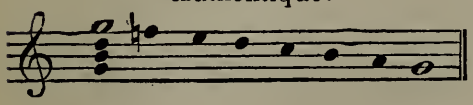


Plagal.

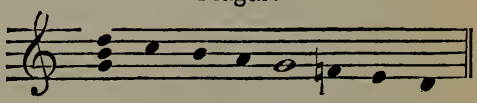


4e MODE.

Authentique.



Plagal.

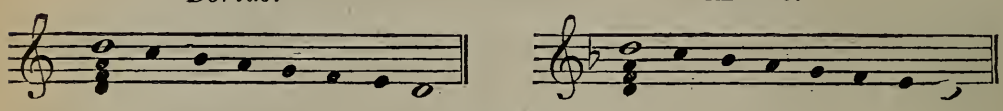


(1) Nous racontons ici les faits tels qu'ils sont généralement admis, tout en faisant de fortes réserves sur leur exactitude historique. En effet, comment se fait-il que les écrits de Boêce et de Cassiodore ne contiennent pas la moindre allusion aux innovations ambroisiennes ? Pourquoi Isidore de Séville semble-t-il ignorer la réforme musicale de son

Il serait trop long de poursuivre ici les développements du système grégorien pendant les siècles suivants. Disons seulement qu'au sortir du moyen âge, le nombre des modes est resté le même en théorie. En fait, dès le xe siècle, le système se trouve accru de deux nouveaux modes : le premier et le troisième se sont dédoublés et ont maintenant chacun deux formes très-distinctes. — Voici toutes les échelles *authentiques* de cette nouvelle phase avec les noms que leur donna Glaréan au xvie siècle :

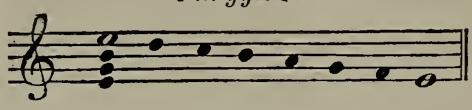
1er MODE.

Dorius. *Æolius.*



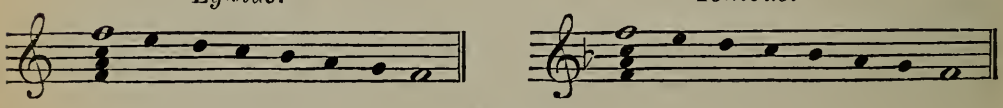
2e MODE.

Phrygius.



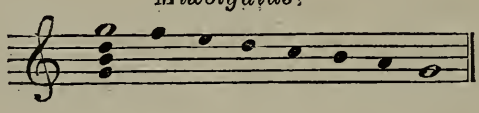
3e MODE.

Lydius. *Ionicus.*



4e MODE.

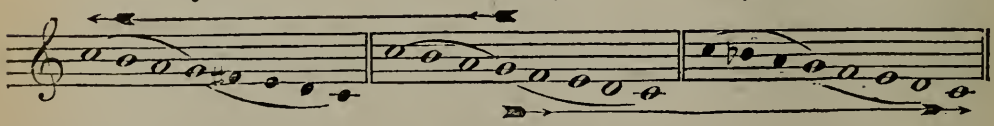
Mixolydius.



A première vue, les deux échelles ajoutées ne semblent être que des légères variantes du *Dorius* et du *Lydius*. En les soumettant à un examen attentif, on s'aperçoit que le *Ionicus* est un mélange du *Lydius* et du *Mixolydius ;* l'*Æolius* a le même caractère vis-à-vis des anciens mineurs (le *Dorius* et le *Phrygius*).

Pour se rendre un compte exact de cette particularité remarquable, il suffit de réduire les trois gammes majeures à une seule tonique (*ut*), et d'analyser les deux intervalles (quarte et quinte), dont chacune d'elles est composée :

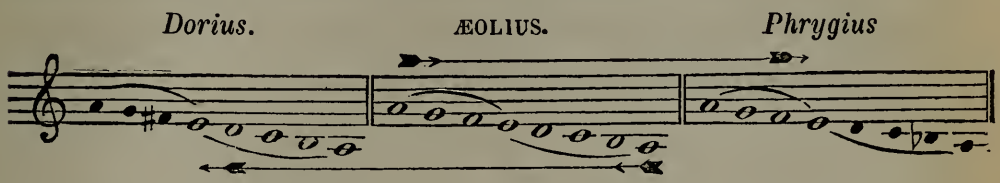
Lydius. IONICUS. *Mixolydius.*



contemporain saint Grégoire? La plus ancienne exposition de la théorie des huit tons dits *grégoriens* est du viie siècle et se trouve dans l'extrait de *Flaccus Alcuin,* publié par Gerbert (*Scriptores,* I, 26). Tout ce passage semble être puisé à une source byzantine.

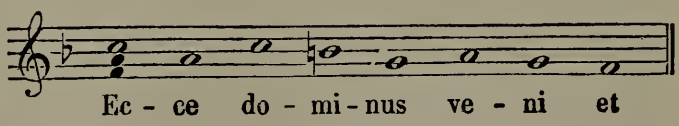
Nous constatons immédiatement que dans le *Ionicus*, la partie supérieure de l'échelle appartient au *Lydius*, la partie inférieure au *Mixolydius*.

Si nous répétons la même opération sur les trois gammes mineures, nous voyons se produire un résultat identique, mais en sens inverse :

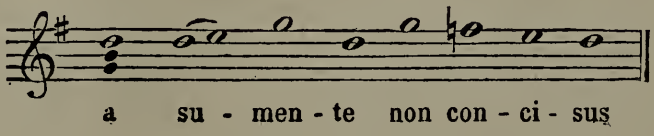


Et nous nous convaincons que la partie supérieure de l'*Æolius* appartient au *Phrygius*, la partie inférieure au *Dorius*.

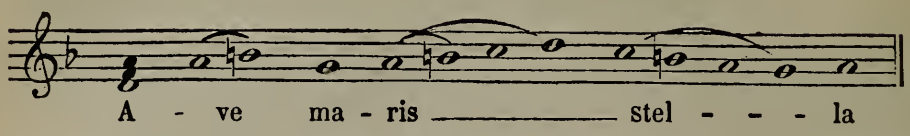
Mais ici se place une observation très-intéressante et que le lecteur aura déjà faite, c'est que ces deux échelles *synthétiques* ne sont autres que nos deux gammes modernes. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est assez difficile de déterminer le moment où elles se sont produites pour la première fois. Ce qui est acquis, c'est que les anciens connaissaient l'*Æolius*, soit sous cette même désignation, soit sous le nom plus usuel d'*Hypodorien*. Quant au *Ionicus* du moyen âge, qui n'est autre que le majeur moderne, il n'en existe aucune trace certaine dans la musique antique. De toute manière, la construction de ces deux gammes nous révèle qu'elles ont dû être précédées, dans l'ordre chronologique, par celles du système dit Ambroisien. Elles opèrent la transition entre des éléments qui dans celles-ci n'existaient qu'à l'état isolé, sans lien, sans contact entre eux. En effet, les quatre modes ambroisiens forment, en tout, un contraste nettement tranché. D'un côté les deux majeurs, de l'autre les deux mineurs ne se ressemblent ni par la quarte supérieure, ni par la quinte inférieure. En cherchant à analyser l'impression que font sur nous ces anciens modes majeurs, on pourrait dire que dans le *Lydius*, le caractère majeur est trop prononcé et va jusqu'à l'âpreté :



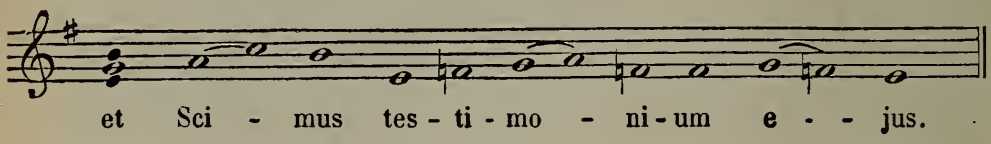
dans le *Mixolydius*, il ne l'est pas assez, et la septième mineure nous paraît presque fade :



de même, dans la série mineure, le *Dorius* n'est pas assez mineur :



le *Phrygius* l'est trop ; une oreille moderne demanderait la seconde majeure au lieu de la seconde mineure (*mi–fa*) :



L'*Ionicus* et l'*Æolius*, au contraire, nous montrent les éléments modaux dans un état de pondération complète ; ce sont des créations d'un ordre plus élevé, douées au plus haut point du caractère d'universalité, et qui portent en elles les germes d'un progrès indéfini. Et ce qui ne laisse aucun doute sur la voie où va s'engager l'art musical, c'est la prépondérance que les nouveaux modes acquièrent peu à peu au détriment de leurs aînés, en attendant que ceux-ci soient absorbés complétement. C'est ainsi que dans l'histoire littéraire des grands peuples, nous voyons les différents dialectes arriver à se fondre dans une langue écrite qui résume dans son unité toutes les variétés antérieures.

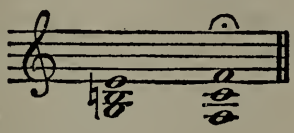
Quel fut l'agent mystérieux qui opéra un changement aussi considérable dans le sentiment musical ?

C'est un problème psychologique que nous ne chercherons pas à résoudre. Disons seulement que les progrès de l'harmonie simultanée chez les peuples occidentaux coïncident d'une manière tellement frappante avec les diverses phases de cette transformation, qu'il est impossible de ne pas établir une étroite corrélation entre les deux faits. Dès le haut moyen âge, nous saisissons des traces non équivoques de l'unification des modes majeurs. L'hexacorde naturel de Gui d'Arezzo suppose déjà une certaine prédominance de l'échelle d'*ut*. D'un autre côté, si nous portons nos regards sur l'art populaire, nous constatons qu'au XIIIe siècle les anciens modes n'y font plus que de rares apparitions. Tout le petit drame musical de Robin et Marion (1280) appartient incontestablement à la tonalité moderne. Enfin, les théoriciens eux-mêmes subissent l'influence occulte : Marchetto de Padoue (1300) proclame la supériorité du *Ionicus* sur tous les autres modes.

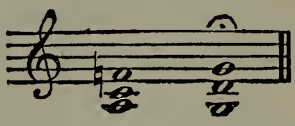
Maintenant, si nous suivons les diverses étapes de cette marche vers l'unité tonale, sur le terrain spécial de la musique à plusieurs voix, voici le tableau qui se déroule à nos yeux :

C'est par les cadences finales que l'autonomie des anciens modes est d'abord entamée. En parcourant les barbares déchants de l'époque franconienne dans l'intéressant recueil de M. de Coussemaker (*l'Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*), nous trouvons les cadences normales du *Lydius* et du *Mixolydius* dans toute leur âpreté :

Monuments n°s 7, 8, 11, 24, 25, 27, 36, 45, 49.

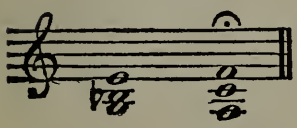


N°s 23, 26, 34, 38.

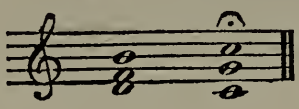


Mais, en même temps, nous constatons déjà les formes suivantes, où la tendance moderne et unitaire est visible :

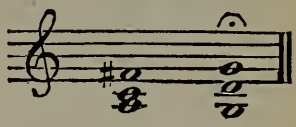
N°s 20, 44, 48.



N°s 9, 16, 18.



N°s 3, 22.

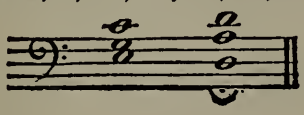


Ainsi, le *triton*, si odieux *comme intervalle mélodique* aux musiciens du moyen âge, nous apparaît, dès la période la plus reculée de l'harmonie, comme l'intervalle le plus propre à amener le repos tonal. Et qu'on le remarque bien : ce *triton* ne peut se produire qu'en effaçant toutes les différences caractéristiques des deux majeurs antiques.

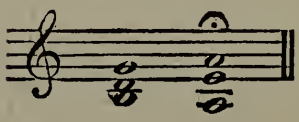
Voilà donc un premier pas de fait : toutes les échelles majeures ont une même terminaison harmonique.

Provisoirement, les modes mineurs se maintiennent dans leur intégrité et ont la cadence diatonique

N°s 4, 5, 10, 21, 33, 46, 51.



N° 15 (1).



mais le *Phrygius*, le plus rebelle à l'harmonie simultanée, tend à disparaître. Nous ne trouvons pas un seul exemple de son emploi dans le volume de M. de Coussemaker.

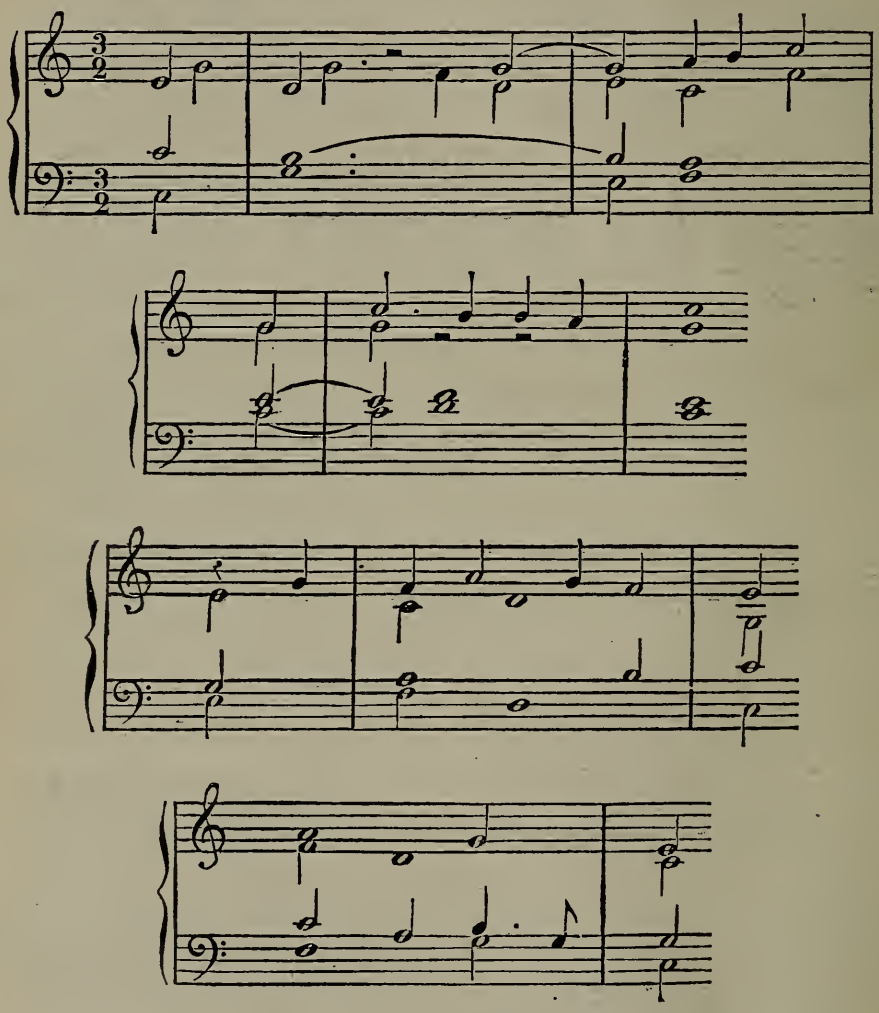
Nous passons, sans nous arrêter, sur la première moitié du XIVe siècle (Jean de Muris, Marchetto de Padoue, etc.), dont peu de monuments

(1) La partie supérieure doit avoir, à la dernière mesure de ce numéro, *la* au lieu de *fa*. On peut s'en convaincre en consultant le *fac-simile* page XXXIV.

nous sont connus, et nous arrivons au commencement de la période flamande (1350).

L'harmonie est sortie des premiers tâtonnements de l'enfance ; déjà même elle a atteint un certain degré d'élégance ; les accords se remplissent de tierces et de sixtes ; bref, tous les éléments de la tonalité moderne se dessinent avec une netteté remarquable.

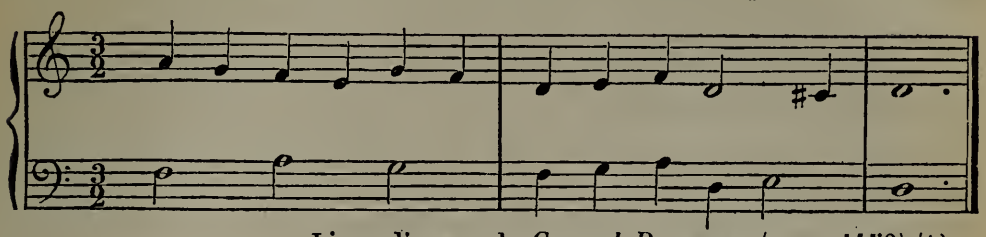
Personne ne méconnaîtra les traits distinctifs de notre mode majeur dans le *Kyrie* de Dufay (1380), sur la chanson : *Si la face ay pale* (1). On y rencontre, à chaque pas, les tournures les plus caractéristiques, les cadences les plus usuelles :



Une fois la note sensible solidement établie dans le mode majeur, elle

(1) On trouvera ce fragment en entier dans le supplément de l'*Histoire de la musique occidentale*, de Kiesewetter. Pour la commodité de la lecture, nous réduisons les valeurs de moitié.

se glisse dans le mineur ; dès lors l'ancien système est attaqué dans sa base et entre de plein-pied dans le domaine chromatique.



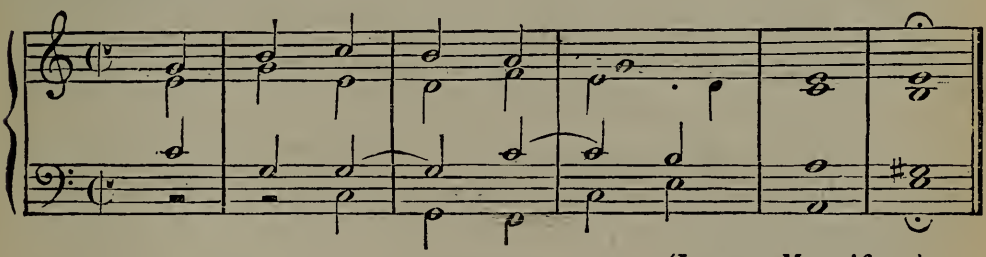
Livre d'orgue de *Conrad Paumann* (vers, 1450) (1).

Les bornes restreintes de notre étude ne nous permettent pas de suivre cette histoire par le détail. Si nous nous transportons tout d'un coup au milieu du XVIe siècle pour constater l'espace parcouru, voici le tableau qui s'offre à nos regards :

1° Des deux anciens modes majeurs, le *mixolydius* seul se maintient encore, en dehors, bien entendu, des cadences finales, où il cède à l'influence moderne. Le *lydius* est complétement identifié avec le *ionicus* le nouveau majeur.

2° Le *dorius* s'amalgame avec l'*œolius* et prend dans les cadences finales la note sensible (Voir plus haut l'exemple de Conrad Paumann).

3° Le *phrygius* seul n'admet pas d'accord de dominante ni de note sensible, il n'a d'autre terminaison que la *cadence plagale*. Mais il n'échappe pas davantage à la dissolution du système antique : en altérant la tierce il prend le caractère d'un mineur moderne terminé sur la dominante.



(Lassus, *Magnificat.*)

4° Enfin, et ce qui est tout à fait décisif, les morceaux qui n'ont pas pour thème un chant d'église appartiennent pour la plupart à la tonalité moderne.

Pour démontrer l'exactitude absolue de cette dernière proposition, il suffira de renvoyer le lecteur à quelques morceaux qu'il trouvera dans les ouvrages historiques et les recueils les plus répandus :

Pour le mode majeur :

O Jesu fili David, de Josquin (dans Hawkins).

(1) Chrysander, *Jahrbücher für musikalische wissenschafft*, t. II, 199.

Fuyons tous d'amour le jeu, de Lassus. (Collection du prince de la Moskowa, 40, 46.)

Sicut cervus de Palestrina. (Ib. n° 107.)

Pour le mode mineur :

Canon de Josquin composé pour Louis XI. (Forkel, *Histoire de la Musique*, II-599.)

O vos omnes de Vittoria. (Collection Mosk, n° 72.)

Jesu dulcis memoria, du même. (Ib., n° 16.)

Adoramus te Christe, etc., etc., de Palestrina.

Rien dans ces morceaux n'offusque notre sentiment harmonique le plus délicat, et ils rentrent de tout point dans notre système harmonique. Cela est si vrai que, si l'on introduisait la septième ou la neuvième de dominante à chaque cadence parfaite, le caractère tonal de la composition n'en serait atteint d'aucune manière.

Enfin nous entrons dans la période florentine (1580) et nous touchons à la dernière crise de cette longue révolution. Aucun changement radical ne reste à accomplir, mais avant que d'arriver à la domination universelle, l'unité modale doit encore produire ses dernières conséquences. Les tendances toutes mondaines de l'époque hâtent le divorce entre l'ancien chant liturgique et la monodie nouvelle. Plus de cadence plagale, partout l'accord de dominante majeure (avec ou sans septième) précède le repos final. La modulation, limitée chez les contrepointistes à la quinte supérieure et inférieure, s'étend à des tons plus éloignés. Enfin une grande liberté s'introduit dans l'emploi des dissonances, d'un côté par la recherche de l'expression dramatique, de l'autre par les conditions de l'accompagnement instrumental. Les accords, auparavant impraticables dans une musique purement vocale, deviennent d'un usage courant sur des instruments à sons secs, détachés, tels que le théorbe, le clavecin, la harpe.

Au reste il fallut plus d'un demi-siècle pour que toutes ces nouveautés fussent solidement établies dans la pratique. Quant aux théoriciens, toujours les yeux tournés vers le passé, ils semblent n'avoir aucune idée du mouvement au milieu duquel ils vivent. Au milieu du XVIIe siècle Doni et Kircher ne savent encore rien d'un mode majeur et mineur uniques. Brossard lui-même (1700) n'a à cet égard que des idées fort vagues ; Rameau, le premier, se transporte hardiment sur le terrain moderne (1722).

Nous pouvons donc nous représenter les différentes phases du système de tonalité à peu près de cette manière :

Première période : (Depuis le commencement des temps historiques

jusqu'au xe siècle après J.-C.) Existence simultanée de plusieurs modes majeurs et mineurs.

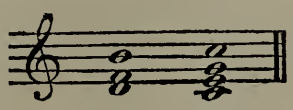
Deuxième période : (du xe au XVIII siècle). Parmi les modes majeurs l'*ionicus* devient prépondérant et finit par absorber les autres. L'*œolius* joue un rôle analogue parmi les modes mineurs, mais il subit à son tour l'influence du majeur.

Troisième période : Au commencement du XVIIIe siècle le caractère de la tonalité moderne est définitivement fixé.

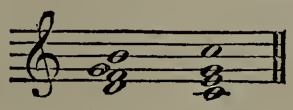
Les conclusions auxquelles nous sommes arrivés sont, on le voit, en désaccord avec les idées reçues. La plupart des écrivains actuels, à la suite de M. Fétis, admettent que la tonalité moderne serait née tout d'un coup vers la fin du XVIe siècle, et que ce fait serait la conséquence directe et immédiate de la découverte de l'accord de septième de dominante par Monteverde. On cite ordinairement un madrigal de son cinquième livre, *Cruda Amarilli* (publié pour la première fois en 1599), comme le plus ancien exemple de cette harmonie.

Après l'examen rétrospectif auquel nous venons de nous livrer il est presque superflu de démontrer l'insuffisance et la faiblesse de cette théorie. L'histoire de la musique, comme l'histoire intellectuelle en général, est loin d'être simple, et ses révolutions ont des causes plus profondes et plus complexes qu'une découverte individuelle, cette découverte fût-elle l'œuvre d'un homme de génie.

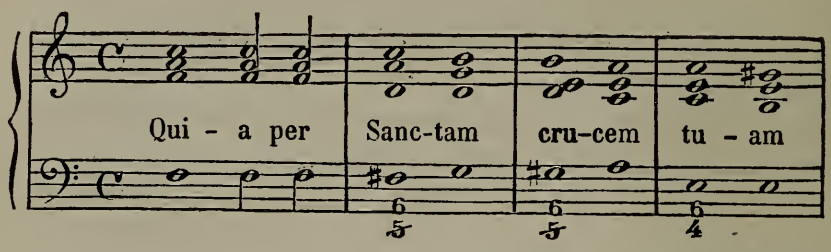
Mais il y a plus; le fait lui-même attribué à Monteverde n'est pas exact. L'emploi de la septième de dominante est bien antérieur à la fin du XVIe siècle. Sans parler des innombrables cas où cet accord nous apparaît dès la période franconienne, sous la forme d'un accord de sixte sur le deuxième degré :



ce qui a manifestement la même valeur tonale et harmonique que ceci :

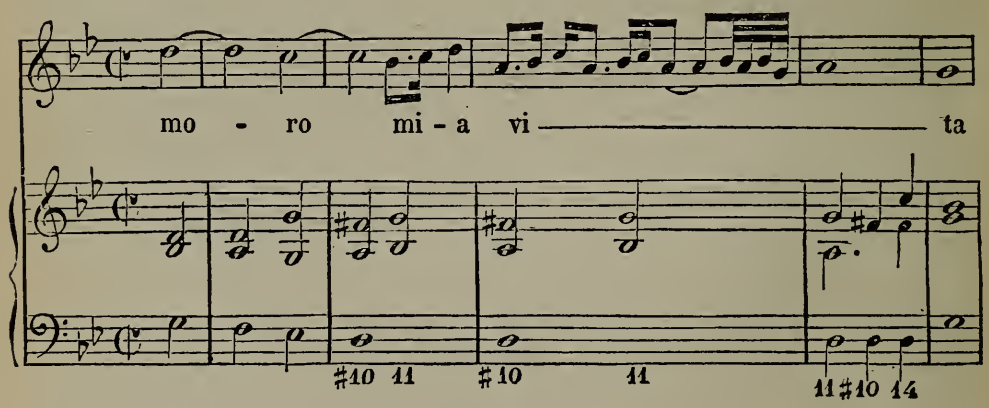


nous trouvons chez les contrepointistes des passages où toutes les fonctions de l'accord sont représentées, citons par exemple :



(Palestrina, *Adoramus te.*)

Que si l'on objectait qu'il s'agit de l'emploi de la septième de dominante à *l'état direct et immédiatement avant le repos tonal*, nous répondrions que même à cet égard Monteverde ne peut prétendre à la priorité. En effet, ce cas se présente dans la plupart des morceaux des *Nuove musiche*, et notamment dans un des plus anciens essais monodiques de Caccini, le madrigal *dovro dunque morire*, composé bien certainement avant 1589.

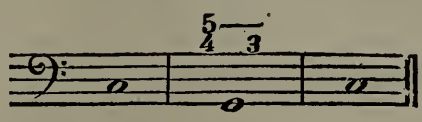


Cette formule finale figure au moins *vingt-cinq* fois dans le recueil de Caccini que nous venons de citer.

Enfin, quand même on accorderait à Monteverde l'honneur d'avoir le premier mis cet accord dans son vrai jour, rien n'autoriserait encore à attribuer à cette innovation une portée aussi considérable, un pouvoir aussi magique.

L'accord de septième dominante *sans préparation et à l'état direct* ne fut admis dans la cadence parfaite qu'après de longues hésitations, et pendant tout le XVIIe siècle, son rôle dans ce sens est très-effacé. Monteverde lui-même ne semble l'avoir employé que dans son célèbre madrigal et dans un ou deux passages de l'*Orfeo*. Quarante ans plus

tard, les maîtres romains et vénitiens ne semblent connaître d'autre cadence parfaite que celle des contrepointistes ;



bref, il faut descendre jusqu'aux dernières années du XVIIe siècle avant de trouver notre accord installé à la place qu'il occupe aujourd'hui. Et cependant à travers toutes ces éclipses, ces interruptions, ces réapparitions, la révolution tonale poursuit imperturbablement sa marche envahissante.

Nous revenons donc à nos conclusions, et nous disons :

1° Que le changement s'opéra non par l'apparition inattendue d'un nouvel élément dans l'harmonie, mais par l'altération graduelle du système antique.

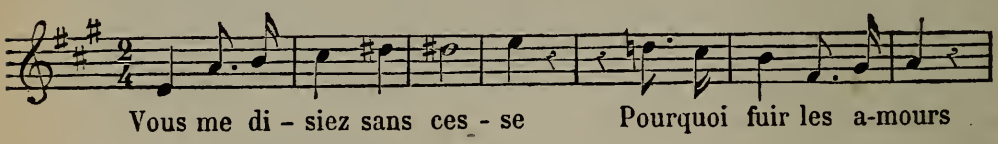
2° Qu'il fut le produit d'une action lente, dissolvante, exercée par l'harmonie simultanée sur l'ancienne pluralité modale, et qui mit *au moins* cinq siècles (1200-1700) a atteindre son terme extrême.

3° Que l'introduction de l'accord complet de septième dominante dans l'harmonie simultanée ne fut qu'un épisode de ce grand mouvement, et que le progrès du nouveau système au XVIIe siècle resta indépendant de l'usage ou du non-usage de cet accord.

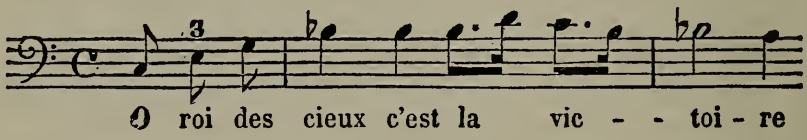
Nous arrivons ainsi à écarter les idées absolues qu'on s'est formé sur la formation du système moderne. Désormais, nous renonçons à voir dans ce grand fait le résultat fortuit du hasard, d'une heureuse trouvaille, qui, du jour au lendemain aurait changé la face de l'art. Il n'est plus possible d'admettre la division profonde que l'on a cherché à établir entre la tonalité du plain-chant et la tonalité moderne, sous peine de tomber dans une erreur analogue à celle des anciens philologues, qui croyaient que la langue française était née avec Malherbe. Il n'est pas davantage possible de préciser le moment où la tonalité antique finit, et où commence la tonalité nouvelle. Tout ce que l'on peut affirmer à cet égard c'est que la période florentine penche décidément du côté moderne, et contient les caractères essentiels de notre *Harmonique* actuelle.

Aujourd'hui, la musique ne connaît plus en théorie qu'un seul mode majeur, et un seul mode mineur, tous deux transposables sur les douze

degrés de l'échelle tempérée. Est-ce à dire que toute trace de l'ancienne variété modale ait disparue chez nous ? Non certes. Le système moderne s'est assimilé les divers éléments de l'art antique, il les a absorbés dans une vaste unité, mais sans les dissoudre. Nous en subissons l'influence à notre insu, et à chaque instant nous voyons reparaître les anciennes échelles, sous l'apparence d'altérations, de modulations passagères, etc. Quand Hérold écrit :

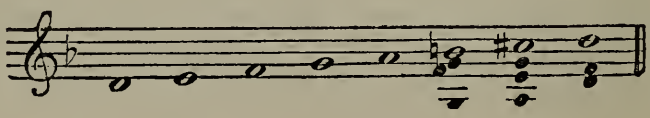


il fait de l'harmonie *lydienne* sans le savoir : de même quand Meyerbeer dans un morceau en *ut* majeur débute ainsi :



il est dominé par les influences du *mixolydius* grégorien. Les exemples de ce genre pourraient être multipliés à l'infini.

Au reste, il est à remarquer que l'unité de type n'a été atteinte que pour le mode majeur. Notre mineur, mélange d'éléments diatoniques et chromatiques, flotte entre trois formes, sans se fixer exclusivement sur aucune d'elles. Bien que le type dominant soit l'*Æolius* combiné avec la *note sensible*, néanmoins les traces du *Dorius* sont visibles dans cette forme si caractéristique et que les théoriciens seuls semblent ignorer :



Nous nous arrêtons ici ; ce qui précède suffira à prouver que la science mousicologique n'a pas dit son dernier mot dans cette question, appelée à jeter de nouvelles clartés sur le passé de l'art musical, et peut-être aussi, qui sait, à ouvrir des horizons nouveaux aux artistes futurs !

31e SÉANCE.

25 AVRIL 1868.

SOMMAIRE :

1. Scherzo. — Prélude. — Novellette. — Morceaux pour le piano, composés et exécutés par M. E. Stœger.
2. L'Harmonie universelle, chœur à six voix, de Lajarte, exécuté par la Société Amand Chevé.
3. Andante et boléro, Ch. Dancla, exécutés par M. A. Lévy.
4. La Prière des filles de Noé, chœur à six voix, Elwart, exécuté par la Société Amand Chevé.
5. Sonate pour le piano, Beethoven, exécutée par M. Rubinstein.
6. Les Chérubins, chœur en langue slave, Bortniansky, exécuté par la Société Amand Chevé.
7. A. Prélude et fugue, composés et exécutés par M. Rubinsteiu.
   B. Air et variations en *ré* mineur, de Hændel.

32e SÉANCE.

30 MAI 1868.

SOMMAIRE :

1. L'Harmonie de la pédale considérée au point de vue scientifique, lecture par M. Serrier.
2. Trio pour piano, violon et violoncelle, Ymbert, exécuté par MM. Poisot, Magnin et Nathan.
3. Les chants de la race cabirique ou gallique, lecture par M. Salvador Daniel.

L'HARMONIE DE LA PÉDALE CONSIDÉRÉE AU POINT DE VUE SCIENTIFIQUE,

Par M. P. Serrier.

« La pédale, dit Catel, est un son prolongé à la basse, sur lequel on « fait passer des accords qui lui sont étrangers, mais qui de temps en « temps doivent contenir la note prolongée; sans quoi l'effet de la pé- « dale serait désagréable. »

Telle est en substance la définition que nous trouvons de la pédale dans presque tous les traités d'harmonie, définition, il faut l'avouer, bien obscure et à la fois bien élastique. Un son prolongé à la basse sur lequel on peut faire passer des accords qui lui sont étrangers, voilà une règle bien commode et que chacun peut interpréter comme il lui convient.

Cependant en examinant de près l'harmonie d'une pédale, on peut facilement se convaincre qu'il y a là un fait étrange, inexpliqué et devant lequel les investigations de la science sont restées muettes jusqu'à présent. Est-il possible d'admettre (comme on veut nous le faire croire) que des sons puissent être entendus simultanément, qu'ils puissent coexister sans être soumis à une dépendance réciproque? Evidemment non, car cette dépendance réciproque, qui permet la coexistence des sons, doit avoir son expression positive, sa *formule* en un mot; et cette formule ne peut être que la condition elle-même de la possibilité de cette coexistence.

On a cru longtemps que la *loi tonale* pouvait suffire à tout; mais ce n'est là rien moins qu'une erreur.

Sans doute la loi tonale doit toujours être observée, soit que l'on écrive une simple mélodie, soit que l'on accompagne cette mélodie par une harmonie subordonnée, soit enfin que l'on construise plusieurs mélodies distinctes, dont l'exécution simultanée constitue ce qu'on a appellé *polyphonie*, dont la *fugue* est le type classique. Mais la loi tonale, qui gouverne notre système de musique moderne, n'est pas la même que celle qui s'applique aux tonalités du plain-chant; tandis que la condition de la possibilité de la coexistence de plusieurs sons (de quelque manière que cette coexistence soit amenée), cette CONDITION supérieure est ABSOLUE et doit pouvoir s'appliquer à tous les systèmes possibles de tonalité et pouvoir fournir à chaque système particulier les éléments harmoniques ou *accords* qu'il comporte. En d'autres termes, la *loi tonale*, variable d'un système à un autre système musical, vient

limiter, pour chacun d'eux, le nombre des éléments harmoniques que fournit la *loi génératrice des accords*, dont la découverte est toute moderne et due à l'auteur de la *Technie harmonique*, parue en 1855.

Or, il résulte clairement des principes posés dans cet ouvrage avec toute la rigueur qui est le caractère des sciences exactes, que la *pédale harmonique* n'est pas, comme on le croit généralement, une note sur laquelle on peut placer une suite d'accords dont plusieurs lui sont totalement étrangers, mais bien réellement une note appartenant à tous les accords qui se succèdent pendant sa durée, c'est-à-dire une véritable *tenue*.

Pour justifier cette assertion je dois nécessairement m'appuyer sur une théorie plus avancée que celle qui a cours. La *Technie harmonique* du comte Camille Durutte, qui a pour objet d'élever à la hauteur d'une science exacte la théorie harmonique, m'a paru le guide le plus sûr que nous puissions prendre dans cette circonstance.

Grâce à la découverte de la loi génératrice des accords et de la loi non moins importante de leur enchaînement, nous sommes à même aujourd'hui de connaître tous les accords naturels et altérés dont l'emploi est possible dans notre système musical moderne. Ces deux lois nouvelles élargissent considérablement le domaine de la science harmonique et l'enrichissent d'une foule d'agrégations dont on ne soupçonnait même pas l'existence. Les accords de onzième et de treizième sont de ce nombre ; la plupart des traités d'harmonie n'en parlent pas, et ceux qui en parlent n'en mentionnent qu'un très petit nombre. Cependant ils existent tous comme les accords de quinte, de septième et de neuvième, et l'on peut voir dans l'ouvrage de M. Durutte les ressources immenses qu'ils recèlent.

J'ai dit plus haut que la loi *génératrice* des accords nous a mis en possession de toutes les agrégations dont l'emploi est possible dans notre système musical ; en voici une preuve concluante : je la prends dans la classe des accords de trois sons, composée, du moins jusqu'ici, comme chacun le sait, de quatre accords, savoir :

1° L'accord parfait majeur ;

2° L'accord parfait mineur ;

3° L'accord de quinte mineure (ou diminuée) ;

4° Et l'accord de quinte augmentée.

Or la loi génératrice découvre dans cette première classe deux accords nouveaux formés respectivement avec les mêmes éléments que l'accord parfait majeur pour l'un et avec les mêmes éléments que l'accord parfait mineur pour l'autre, c'est-à-dire au moyen de trois tierces soient majeures ou mineures. Ces accords sont :

1° L'accord de quinte mineure avec tierce majeure (*si*, *re* dièze, *fa*) ;

2° L'accord de quinte majeure avec tierce mineure (*ut*, *mi* bémol, *sol* dièze).

Ils appartiennent à la gamme chromatique et peuvent s'employer dans les deux modes. (*Exemple n°* 1.)

Il y a donc six accords de quintes ou accords de trois sons, et on n'en découvrira jamais davantage ; cette assertion est fondée sur une vérité mathématique dont d'ailleurs on peut se rendre compte par la loi de structure des accords elle-même et sans autre calcul.

Dans la classe des accords de septième et de neuvième la loi génératrice met au jour un bien glus grand nombre d'agrégations nouvelles. Le temps ne me permet pas de vous en parler aujourd'hui ; je me propose cependant d'en soumettre *quelques-unes* à votre appréciation dans une de nos séances ultérieures.

Quant à la loi de l'enchaînement des accords, c'est-à-dire quant à la règle concernant la résolution des accords dissonants ; voici comment elle est énoncée dans la *Technie harmonique :*

1° Tout accord dissonant a une résolution à la *quinte inférieure* sur un accord parfait ou sur un autre accord dissonant ;

2° Tout accord a autant de résolutions normales distinctes qu'il a d'aspects ou de renversements *formant de véritables accords.*

C'est qu'en effet à tel renversement peut correspondre un *véritable accord* distinct de l'accord renversé, et ayant pour fondamentale la *note placée à la base ;* et qu'au contraire, à tel autre renversement, il peut ne correspondre aucun accord, dont la nouvelle note de basse soit la fondamentale, *l'accord parfait majeur*, par exemple, tel que *ut—mi—sol*, est un accord naturel ou mieux un accord appartenant au genre diatonique dont la fondamentale est UT et le *premier renversement* de cet accord, savoir : *mi—sol—ut* (*si* dièse), présente un nouvel accord, savoir l'accord *mi—sol—si* dièse, c'est-à-dire le *sixième et dernier* accord de *la classe de ceux de trois sons ou accords de quinte* signalé ci-dessus. Mais le second renversement de l'accord *parfait majeur*, savoir (SOL—*ut—mi*), ne peut présenter *aucun accord* dont la note de basse SOL puisse être la fondamentale, car l'agrégation (*sol—si* dièse—*ré* double dièse) ne peut être formée à partir de la fondamentale SOL au moyen de trois tierces (majeures et mineures) ; il y a plus, *aucun accord* dans aucune classe, ni dans aucun système musical inférieur ou supérieur au système musical moderne, *aucun accord absolument* ne peut avoir sa fonction de tierce à distance de tierce augmentée par rapport à la note fondamentale ; *aucun accord* dans aucune classe ni dans aucun système musical ne peut avoir sa fonction de quinte à distance de *quinte aug-*

mentée ou, pour nous conformer au langage adopté, à distance de quinte bis-augmentée, puisqu'on attribue l'épithète d'*augmentée* à la *quinte majeure*. Ce sont là des principes absolus, tout à fait nouveaux, et impossibles à établir sans connaître la loi *génératrice des accords*.

3° Les accords des classes inférieures, même les accords parfaits, peuvent être élevés au rang d'accords des classes supérieures, moyennant la considération de fondamentales régulatives que l'auteur de la Technie nomme idéales.

La résolution des accords dissonants à la quinte inférieure est connue depuis longtemps. Cette règle harmonique se vérifie sur tous les accords connus. *Rameau* y attachait une grande importance, mais il n'en soupçonnait pas toute la généralité. Depuis Rameau, les auteurs didactiques, tout en énonçant comme règle générale la résolution des accords à la quinte inférieure, ont dû, pour être d'accord avec la pratique des maîtres, indiquer, pour chaque accords dissonant, un grand nombre d'exceptions.

Or nous allons montrer que les exceptions prétendues rentrent dans la loi générale de la résolution par quinte inférieure, loi qui est absolue suivant notre auteur. Mais, pour donner à ce principe régulatenr toute sa généralité, il faut concevoir qu'une agrégation de sons peut recevoir successivement, par l'intermédiaire de la volonté, plusieurs fondamentales différentes. *Les unes réelles*, les autres idéales ou régulatives.

Par fondamentale réelle, nous entendons celle que l'on peut substituer comme nouvelle fondamentale à la note qui, dans l'agrégation, remplissait d'abord ostensiblement cette fonction et qui déjà faisait partie intégrante de l'agrégation.

L'accord de quinte majeure ou augmentée peut avoir trois résolutions différentes à la quinte inférieure, parce qu'il a trois fondamentales réelles différentes. Chaque fonction de cet accord peut être considérée comme fondamentale et donner naissance à un nouvel accord de quinte majeure (ou augmentée), voyez l'*exemple n°* 2, dans lequel l'accord en question se trouve réalisé avec ces trois différences fondamentales.

L'auteur de la Technie entend, au contraire, par *fondamentale idéale*, un son qui ne faisait point partie de l'agrégation en question, et peut cependant être conçu comme lui servant de base, c'est-à-dire de fondamentale, de telle sorte que l'agrégation que l'on considère fait alors partie d'uu accord plus complexe; c'est ainsi, par exemple, que l'accord de septième dominante (SOL—*si*—*ré*—*fa*) peut être élevé à la classe des accords de neuvième, en lui supposant pour fondamentale le son MI BÉMOL (et, dans ce cas, il se résout sur l'accord parfait de *la bémol*.)

Mais il faut, pour qu'une telle supposition soit permise, que l'agré-

gation qui résulte de l'introduction d'une telle fondamentale, soit réellement un *accord* véritable, c'est-à-dire qui puisse être construit, comme l'indique la loi génératrice, au moyen des *seules tierces* majeures et mineures en nombre et en proportion convenable, en partant toujours de la fondamentale pour construire chacune des fonctions de l'accord au moyen des seules tierces majeures et mineures.

La résolution de tous les accords dissonnants a lieu à la quinte inférieure, même quand, en apparence, la résolution est tout autre; mais il faut, pour le comprendre, avoir recours à tout l'ensemble du système d'accords que notre tonalité comporte.

En voici un exemple remarquable tiré de l'andante de la première sonate de Ph. E. Bach, publiée à Berlin en 1740. (*Exemple n°* 3.)

Nous voyons ici, sous l'apparence d'un accord de neuvième, FA-*la-do-mi-sol bémol*, un véritable accord de onzième ayant pour fondamentale idéale la note *ré bémol* et se résolvant à la quinte inférieure sur un accord de septième pris enharmoniquement, c'est-à-dire (FA DIÈSE pour SOL BÉMOL, LA DIÈSE pour *si bémol*, DO DIÈSE pour *ré bémol*, et *mi* naturel pour FA BÉMOL). La résolution de notre prétendu accord de neuvième est, comme vous voyez, tout autre qu'elle ne paraît être. Il y a cent vingt-huit ans que cette harmonie est écrite, et bien des théoriciens ont dû s'arrêter devant son étrangeté et chercher à la pénétrer sans pouvoir y parvenir.

Maintenant que nous sommes en possession des éléments nécessaires à notre démonstration, nous pouvons aborder l'explication de l'*énigme harmonique* appelée *pédale*, et voir si réellement nous y trouvons des accords étrangers à la note *tenue*. Voici un exemple tiré d'un ouvrage qui porte pour titre : *Traité complet de la théorie et de la pratique*, par J. F. Fétis. (*Exemple n°* 4.)

Au point de vue de la théorie du savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, cet exemple renferme huit à neuf accords qui ne sont pas en rapport de tonalité avec la pédale, ce sont les accords A, B, C, D de la deuxième et de la quatrième mesure, les accords G, H, I, K des huitième, neuvième et dixième mesures.

Pour notre théorie, au contraire, *aucun* de ces accords n'est étranger à la note *tenue*, et elle n'a cependant pas la prétention d'être le dernier terme de l'art et de la science, qui appartient au *Traité complet de la théorie et de la pratique* de l'harmonie, suivant la déclaration formelle du directeur du Conservoire de Bruxelles, mais elle revendique l'avantage d'avoir enfin *fondé*, en partant des prémisses posées par Barbereau, la *véritable science rationnelle de l'harmonie musicale*.

L'accord A est pour nous une agrégation de onzième sans fondamen-

tale réelle, ayant cette forme (*mi-sol-si bémol-ré-fa-la bémol* (*sol dièse*) ; il se résout à la quinte inférieure sur un accord de septième dont la tierce est retardée (*la-do dièse-mi-sol*).

C et D sont deux accords de onzième, le premier est naturel, le deuxième altéré; ils ont la même note *ré* pour fondamentale; en C elle est *réelle*, en D elle est *idéale*. Ce dernier accord se résout sur l'accord parfait de la dominante avec un retard de la tierce.

E, F sont encore deux accords de onzième sans tierce ayant pour fondamentale *sol*, c'est-à-dire la dominante; ils se résolvent sur la tonique. L'accord F n'est qu'une modification de l'accord E.

Dans la huitième et la neuvième mesure, nous avons encore trois accords ayant la même fondamentale *sol*. G est un accord de treizième qui se résout sur H, qui est un accord d'une classe inférieure, c'est-à-dire un accord de onzième. I est le même accord que G, employé seulement avec d'autres fonctions; il se résout sur la tonique.

Dans la dixième mesure, l'accord K est une agrégation de onzième, placé sur le deuxième degré et se résolvant sur la tonique. Les trois autres accords qui terminent cet exemple sont connus.

Nous pouvons voir maintenant le rôle véritable de la *note pédale*, et nous convaincre qu'elle n'est étrangère à aucun des accords de cet exemple.

En A elle est employée comme fonction de tierce; en B comme septième; en C, D comme onzième; en E, F comme fondamentale, ainsi que G, H et I, et enfin en K comme fonction de onzième.

Observons, en passant, qu'aucun des accords que nous venons d'analyser ne dépasse, sur l'échelle des quintes, les bornes assignées par la loi tonale de *Barbereau* à une harmonie pouvant appartenir à une même tonalité, c'est-à-dire quinze quintes.

« Dans *une pédale supérieure*, dit M. Fétis, les conditions ne sont « plus les mêmes que dans celle où le son soutenu est à la basse; car, si « la note en pédale devient une dissonnance de retardement contre « l'une ou l'autre des parties dans la succession des accords, *elle doit* » changer à l'instant et se résoudre, comme toute dissonance, en des- « cendant d'un degré. *Cette règle*, BASÉE *sur les lois les plus fondamen-* « *tales de l'harmonie*, prouve que Beethoven s'est *trompé* dans un « passage de l'andante de la symphonie en *ut mineur*, mais comme se « trompe un grand homme, en rachetant une faute par des beautés de « premier ordre. » (*Exemple n°* 5.)

Or Beethoven n'avait nullement besoin de *racheter une faute* dans le passage en question, attendu qu'elle n'existe pas. Le génie de Beethoven n'a donc pas transformé, comme le croit M. Fétis, une faute

en une beauté de premier ordre, car une faute, qui est synonyme de désordre, ne peut jamais engendrer ni produire le beau dans les arts. Beethoven n'a changé qu'une chose en tout cela, pour arriver à l'effet sublime dont il s'agit, savoir : l'accord de neuvième (RÉ BÉMOL-*fa-la bémol-do-mi bémol*) en un accord de treizième ayant pour fondamentale *sol*, le *mi bémol*, qui était d'abord employé comme fonction de neuvième, s'est changé, dans la mesure suivante, en une fonction treizième, pour se résoudre ensuite en montant sur la fonction de de tierce, *mi bécarre* de l'accord parfait majeur, et, en tout cela, il a été parfaitement conforme à nos principes.

Beethoven était un grand génie et, comme tel, il a devancé les théories de son époque. Nous pourrions citer maints passages de ses œuvres et de celles de Mozart que la science officielle était impuissante à légitimer ; s'ensuit-il qu'il faille regarder ces passages comme fautifs ? Nous ne le croyons pas ; nous pensons, au contraire, qu'avant de citer à la barre du tribunal de notre critique les travaux de l'homme de génie, nous devrions nous demander si réellement nous sommes en possession de toute la science, ou du moins d'une dose de science suffisante pour les juger.

Avant l'époque (1855) de la publication de la *Technie harmonique* du comte Durutte, une analyse rationnelle des faits que je viens d'expliquer eût été impossible, la théorie harmonique était en retard sur la pratique de plus de cent années, et, chose triste à dire, il faudra peut-être encore cent autres années avant que les vérités renfermées dans ce livre soient connues de *tous*. Le Conservatoire, qui devrait encourager toutes les découvertes véritablement utiles aux progrès de l'art, pour les introduire peu à peu dans l'enseignement, semble rester, au contraire, *indifférent* à ces progrès, au risque de perdre la prééminence artistique de laquelle il ne devrait jamais déchoir. Cet état de choses est très-fâcheux, car, d'une part, il laisse nos jeunes artistes sans défense contre le charlatanisme, qui est essentiellement actif, et, d'autre part, il en résulte que des *travaux décisifs*, accomplis en France par des Français, sont adoptés et enseignés dans d'autre pays, d'où ils nous reviennent, plus tard, sous des noms étrangers, après avoir rehaussé leurs écoles et placé les nôtres dans un infériorité relative.

Quant à moi, j'ai l'intime conviction que la *supériorité* harmonique que l'on accorde aux compositeurs allemands ne se maintiendrait pas longtemps si la *Technie harmonique* était officiellement enseignée au Conservatoire de Paris comme complément des études musicales.

N° 1 Exemples de l'emploi de l'accord de quinte mineure avec tierce majeure (si-re #-fa) ou (sol-si-re b)

a' a'' a'''

2me degré

Emploi de l'accord de quinte majeure (ou augmentée) avec tierce mineure. (do-mi b-sol #) ou (re-fa-la #).

Marche harmonique modulante dans laquelle l'accord de quinte majeure avec 3e mineure se retrouve trois fois.

b' b'' b'''

2me degré

Do degré 6me Fa 2me degré Mi b 2me degré Re b 2me degré

Ex: N° 2

Réalisation avec la fondamentale ut. Réalisation avec la fondamentale mi. Réalisation avec la fondamentale sol # ou la b

c' c'' c'''

fond: fond: fond: fond: fond:

Nota.- L'accord de quinte majeure (ou augmentée) remplit le même rôle, (sous les rapports enharmoniques) dans la classe des accords de trois sons que l'accord de 7me diminuée dans la classe des accords de septième.

Ex: N° 3.

fond: idéale

etc.

Ex: 4

A B C D E F G H I K

Ex N° 5.

Clarinettes

Violons

Altos et Violoncelles.

Contrebasse (+) 9me 13me

etc.

LES CHANTS DE LA RACE CABIRIQUE OU GALLIQUE,

Par M. Salvador Daniel.

Lorsqu'on recherche les origines du peuple Kabile, deux courants se présentent.

Dans l'opinion des Arabes Kabyle (*K'bail*) serait l'équivalent du mot latin *gentes*. Les Kabyles sont donc, à ce point de vue, la vraie population indigène du nord de l'Afrique, et ce nom de Kabyle (*K'bail*) leur aurait été donné par les Arabes envahisseurs à l'époque où ils leur apportaient le Koran, vers la fin du VIIe siècle. *K'bail* en arabe signifie tribu, population villageoise.

Il paraît certain aujourd'hui que les Kabyles sont les vrais descendants des peuplades que les Carthaginois puis les Romains auraient trouvées sur les côtes de l'Afrique septentrionale et dont le nom générique était celui de *Berbers*, nom dont les Romains firent l'épithète de *Barbare*, qui fut appliquée plus tard à toutes les races conquises. Les peuplades *Berbères* n'ont pas été sujettes de l'empire romain, mais elles furent pour la plupart chrétiennes. Saint Augustin était d'origine berbère ; il parlait la langue usitée dans le nord de l'Afrique, d'après lui les *Berbers* descendent de Cham par son fils Chanaan.

Telle est la première version qui a suffi et suffit encore à satisfaire la curiosité des races lettrées de l'Orient. Mais une donnée aussi vague, aussi générale, ne devait pas tarder à être complétée par les recherches des Occidentaux. Avec eux est venue une seconde version qui, sans rien retrancher à la première, la développe en la présentant sous de nouveaux aspects.

Tout d'abord le nom générique de *Berber* a attiré l'attention. (Voir les notices du baron Aucapitaine dans la *Revue africaine* et le *Journal des savants*.)

Barbare, disaient les Romains, en parlant de certains peuples, et il ne semble pas que cette épithète pût à leurs yeux être prise en mauvaise part ; bien avant eux d'ailleurs elle avait été appliquée par Homère à une langue sacrée qu'il appelle ensuite *barbare*, langue qui, dit le poëte, « a été le produit de l'étonnement et de la reconnaissance des peuples alors qu'Apollon, fils de Jupiter, perça de ses flèches divines le serpent Python. »

Cette *langue barbare*, Platon l'admire et la respecte comme une source ignorée de doctrines, un point de départ inconnu qui, selon Varon, renfermait une philosophie antérieure à la poésie.

Quels étaient ces *barbares* dont Platon parle avec respect?

Homère partage les hommes en deux classes, selon les langues qu'ils parlent : les hommes qui parlent *une langue barbare et inarticulée*, et ceux qui parlent une langue articulée.

Porphyre et Jamblique disent que Pythagore fut initié aux mystères de la *langue sacrée* d'où il avait tiré ses dogmes et ses doctrines. Ils ajoutent que les Dieux aiment à être priés avec les *sons barbares* qui retentissent dans les antres de la Samothrace et sur les sommets du Cythéron. Enfin, les commentateurs de Platon et d'Aristote s'accordent pour dire que les cris confus d'*Evohé* poussés dans les orgies par les Ménades et les Bacchantes appartenaient à cette *langue barbare* qui fut appelée aussi *langue sacrée*.

Cette *langue sacrée* dont, à l'imitation des Romains, nous avons fait la *langue barbare*, serait-elle simplement la langue employée, dans certains cas, par les peuplades *berbères?* Faudra-t-il du même coup rendre à la terre barbaresqne son ancien nom, qui est le vrai, son nom de *Berbérie?*

Cependant si l'on se reporte à la citation d'Homère qui dit : *langue inarticulée*, on verra qu'il ne peut pas être question pour le poëte d'une langue parlée ; pour lui, langue inarticulée revient à dire langue des sons ou simplement musique. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable que, à propos de la *langue sacrée*, on cite les cris confus poussés par les Ménades et les Bacchantes ; et cette association de mots « *cris confus* » rappelle immédiatement certaine phrase de saint Augustin qui acquiert une signification très-étendue, si l'on tient compte de l'origine berbère de l'évêque d'Hippone. « *Ne pouvant trouver des paroles* « *dignes de Dieu, dit-il, on fait bien de lui adresser des chants confus* « *de jubilation.* »

Chants confus des chrétiens de l'Eglise d'Afrique et cris confus des Ménades tiennent vraisemblablement à cette *langue barbare* dont le vrai caractère nous sera indiqué d'un côté par un fragment d'une Ode d'Horace dont la traduction a été longuement controversée, de l'autre par plusieurs passages du dialogue de Plutarque sur la musique.

On y verra comment, sans être toute la musique de l'antiquité, la *langue barbare* ou *langue sacrée* a tenu dans la musique une importance considérable dont on appréciera d'autant mieux la valeur qu'on peut l'étudier sur le fait encore aujourd'hui parmi ces peuplades *Berbères* que, après les Arabes et comme eux, nous appelons Kabyles.

Le fragment d'Horace auquel on se refère plus haut est le début de l'ode neuvième du livre des épodes.

Quando repostum, etc.....
.....
..... libam
Sonante mistum tibiis carmen lira
Hac dorium, illis barbarum.

La lyre faisant entendre une mélodie mêlée aux flûtes ; la lyre chantant sur le mode dorien et les flûtes en mode barbare.

Qu'est-ce que ce *mode barbare* que le poëte met en opposition avec le mode dorien et comment peut-on admettre que des instruments divers fassent entendre une même mélodie alors qu'ils sont accordés en deux modes différents?

Ecoutons ce que dit Plutarque sur l'emploi des différents modes ; nous y trouverons le vrai sens qu'il faut attacher à ces flûtes chantant en *mode barbare* tandis que les lyres jouent en mode dorien.

« Il faut donc concevoir, en premier lieu, dit Plutarque, que tout ce « qui s'apprend en musique forme. dans celui qui s'instruit, une sorte « de routine ou d'habitude qui ne lui permet point encore de démêler « pourquoi on lui montre telle ou telle chose. Il faut considérer, outre « cela, qu'à cette première instruction l'on ne joint pas d'abord le dé- « nombrement des divers modes ; mais la plupart apprennent au ha- « sard, et sans distinction, ce qui leur plaît ou à leurs maîtres. Cepen- « dant ceux qui se piquent de prudence n'approuvent nullement cette « conduite ; témoin les Lacédémoniens autrefois, les Mantinéens et les « Pelléniens : car, ayant fait choix d'un seul mode ou tout au plus d'un « très-petit nombre de ceux qu'ils jugeaient les plus propres à régler « les mœurs, ils s'en tenaient à cette sorte de musique.»

« Il est manifeste, dit-il encore, que ce n'était pas sans fondement « que les anciens Grecs avaient soin, sur toutes choses, d'être instruits « sur la musique. Ils croyaient, en effet, qu'on pouvait par là former le « cœur des jeunes gens en y introduisant une sorte d'harmonie qui « pût les porter à tout ce qui est honnête ; rien n'étant plus utile que « la musique pour exciter en tout temps à toutes sortes d'actions ver- « tueuses, et principalement lorsqu'il s'agit d'affronter les périls de la « guerre. Aussi les uns emploient-ils les flûtes en cette occasion, té- « moin les Lacédémoniens chez qui l'on jouait sur cet instrument « le cantique de Castor lorsqu'ils marchaient en bataille contre l'en- « nemi... Les Argiens, dans les jeux qu'ils appelaient *Sténiens* met- « taient la flûte en œuvre pour animer les lutteurs... C'est une loi

« encore présentement de jouer de la flûte dans les combats du *Pen-*
« *thathle...* »

Il résulte de ceci que le nombre des modes usités était très-restreint ; on le comprendra sans peine si l'on se rend compte de la facture essentiellement primitive des instruments de l'antiquité. Mais ce qui frappera davantage dans cette citation c'est l'emploi permanent des flûtes pour exciter à la lutte et à la guerre.

Sans doute Plutarque nous dira bien aussi que certains peuples allaient à la guerre au son des cithares, mais c'est l'exception ; de même aussi il cite, d'après Aristoxène (dans son 1er livre touchant la musique), l'ancien Olympe comme ayant composé, sur le mode lydien, l'air de flûte qui exprimait une plainte sur la mort du serpent Python ; mais, après avoir ajouté que Platon, au 3e livre de sa République, donne l'exclusion à l'harmonie lydienne et que, bien qu'il connût l'ionnienne, il donnait la préférence à la dorienne, il cherche à expliquer l'emploi de la *trite* et de la *nète* dans le mode spondiaque, et il ajoute :

« Il paraît encore, par la musique phrygienne, que cette corde
« n'était pas inconnue à Olympe ni à ses disciples car ils en faisaient
« usage, non-seulement pour le jeu des instruments, mais aussi pour le
« chant dans les cantiques consacrés au culte de la mère des Dieux, et
« dans quelques autres usités parmi les Phrygiens. »

Qu'est-ce donc que cette musique phrygienne, et quel est le caractère des chants usités parmi les Phrygiens ?

C'est encore Plutarque qui va nous renseigner sur ce point :

« Alexandre, dans ses mémoires sur la Phrygie, dit qu'Olympe fut
« le premier qui apprit aux Grecs l'art de toucher les instruments à
« cordes, ce que leur communiquèrent aussi les Dactyles du mont Ida ;
« il ajoute qu'Hyagnis fut le plus ancien joueur de flûte ; que son fils
« Marsias lui succéda, et à celui-ci Olympe ; que Terpandre dans ses
« vers imita Homère, et dans ses chants Orphée... »

Suit une nomenclature complète des illustrations de la musique et de la poésie dans l'antiquité ; or, sous la rubrique de musiciens, il faut comprendre tous les philosophes, car tous ont reçu l'initiation phrygienne, tous ont été chercher la science et apprendre dans les sanctuaires du mont Ida *la langue sacrée* à laquelle se réfère la citation d'Horace : *illis Barbarum.*

En effet, par l'examen attentif des divers fragments du *Dialogue sur la musique*, fragments dont le sens est corroboré par différents auteurs antérieurs à Plutarque, notamment par Euclide, dans son livre sur la musique, on est conduit à constater trois points importants :

1° Le mode phrygien avait un caractère spécial ;

2° Son emploi était réservé à une classe de prêtres chargés d'exciter les guerriers au combat ;

3° Enfin l'emploi de ce mode s'est perpétué dans la race phrygienne dont les Kabyles du nord de l'Afrique sont une des branches les plus importantes (1).

Sur le premier point, « *le caractère spécial du mode Phrygien,* » le doute n'est plus permis. C'est le mode guerrier par excellence, le mode pour lequel la place que doivent occuper le 3e et le 4e son, la *trite* et la *nète* a donné lieu à tant de controverses.

Il est le seul de son espèce, et Plutarque dit à son sujet : « Il est visi-
« ble que ce n'est point par ignorance dans le mode dorien qu'ils (les
« Phygiens) se sont abstenus d'employer le tétracorde qui prend sa dé-
« nomination des Hypathes (hypate-hypaton ou hypate-meson) [soit *la*
« ou *ré*, c'est-à-dire le dorien sous ses deux formes] puisqu'ils s'en ser-
« vaient dans tous les autres modes. Mais ils le retranchaient du do-
« rien pour mieux garder le propre caractère de celui dont ils esti-
« maient la beauté. »

Sur le second point : « *Que son emploi était réservé exclusivement à une classe de prêtres chargés d'exciter chez les guerriers l'enthousiasme patriotique,* » les renseignements sont précis.

Il s'agit des prêtres phrygiens du culte cabirique ou gallique.

La Dercéto phrygienne, Cybèle de Phrygie, a des prêtres chez tous les peuples.

Sous le nom général de religion *orgiastique ou cabirique*, des prêtres appelés d'abord *Cabires*. puis *Galles* ou *Korybantes*, célèbrent des fêtes en l'honneur de Bacchus.

On trouve les premières traces de ce culte à *Cabyra* , en Asie-Mineure.

C'est de là que partent les deux races des Galles et des Kymris, qui propagent la religion orgiastique ou cabirique.

Suivant Hérodote, les Cabires avaient un temple en Egypte, à Memphis.

Le mot hébreux *kabir* signifie grand.

En arabe, *kébir* a la même signification.

Les Phéniciens adoraient les Cabires, dont le culte fut très-répandu

(1) *Origine des Berbères*, par G. Olivier (Bullet. de l'Acad. d'Hippone).

en Grèce, au temps des Pélasges, particulièrement à Lemnos, à Thèbes et dans la Samothrace.

Tous les héros de l'antiquité : Cadmus, Orphée, Hercule, Ulysse, ont reçu l'initiation cabirique.

Énée porta en Italie le culte cabirique.

Ce culte apparaît en Grèce avec Pelops, le phrygien. C'est à dater de cette époque que l'influence phrygienne apparaît dans le développement donné au culte cabirique ou orgiastique.

Olympe, cité par Plutarque à propos de l'emploi de la *trite* et de la *nète* dans la musique phrygienne, Olympe est phrygien.

Au VIIe siècle, une émigration de *Galles*, refoulés par les Kymris, traverse la vallée du Danube et va s'établir en Asie-Mineure. C'est de là que sort la bande qui, en 280, envahit de nouveau la Grèce.

Galles et Kymris sont d'origine phrygienne.

En Grèce, on réserve d'abord le nom de *Galles* aux prêtres phrygiens qui ont établi leur principal sanctuaire à Pessinonte, en Asie-Mineure.

Plus tard, on les désigne sous le nom de Korybantes, à cause de la mitre ou tiare phrygienne qu'ils portaient dans les cérémonies ; mais on les retrouve, sous leur premier nom de *Galles*, en Syrie, dans le nord de l'Afrique et dans tout l'empire romain.

Fait important à noter, ce furent toujours, même à Rome, des Phrygiens qui remplirent les fonctions de Galles autour de la statue de Cybèle.

Dans la suite, les colléges de Flamines, institués pour la célébration des Lupercales, étaient composés exclusivement de Phrygiens.

Sous ces différents noms : Cabires ou Dactyles, Galles ou Idéens, Curètes ou Korybantes, les prêtres phrygiens chantaient ce qu'on a appelés des *Galliambes*.

Leur chant était accompagné par des flûtes, à l'exclusion de tout autre instrument. Sur ce point encore, on peut en croire Plutarque, lorsqu'il dit, à propos des chants religieux :

« Toutes les danses et tous les sacrifices qui composent le culte des « dieux se font au son des flûtes, comme divers auteurs le témoignent, « Alcée entre autres, dans quelques-unes de ses hymnes. »

Ce sont encore des Phrygiens qui, sous le nom de Galles ou de Korybantes, dansaient la pyrrhique au son des flûtes, en simulant un combat avec la lance ou avec le glaive.

Enfin, les bacchantes qui, au milieu de leurs cérémonies, faisaient entendre le cri d'*Évohé*, ce cri que nous savons appartenir à la langue barbare vénérée de Platon ; les bacchantes, prêtresses de Bacchus dans les fêtes des Dyonisies, importées à Rome sous le nom de Bacchanales ;

les bacchantes n'étaient pas de création nouvelle ; elles existaient déjà comme prêtresses cabiriques ou galliques, sous le nom de Thyades, prêtresses du sacrifice.

Les Ménades, qui tuèrent Orphée, étaient de même origine.

Or, dans les Dyonisies comme dans les Bacchanales, les seuls instruments usités étaient les flûtes et les tambours.

On le voit, toutes les cérémonies du culte cabirique ou gallique étaient accomplies au son des flûtes phrygiennes, dont l'emploi était spécialement réservé aux prêtres. C'est ce qui explique la discrétion avec laquelle tous les auteurs de l'antiquité qui se sont occupés de musique ont parlé de la structure du mode phrygien ; leur discrétion est justifiée déjà, d'ailleurs, par la citation empruntée à Plutarque à propos des hypathes qu'on s'abstenait d'employer dans le tétracorde qui porte leur nom, et qu'on retranche du Dorien : « Pour mieux garder le propre caractère de celui dont ils estimaient la beauté. »

Cette beauté propre au mode phrygien, jointe aux restrictions qui en assuraient, en quelque sorte, le monopole aux prêtres cabires, confirment l'opinion émise à propos du rapport à établir entre le mode phrygien et la langue sacrée, et l'on peut dès à présent, sans invraisemblance, assimiler les mots de langue sacrée à ceux de *langue barbare*, ce dernier mot étant pris dans le sens que Platon lui attribuait.

Partant de là, lorsque l'épithète de *barbare* est prise dans le sens musical et appliquée soit aux flûtes, soit au mode, comme dans le passage d'Horace cité précédemment (*hac dorium, illis barbarum*), on devra logiquement traduire barbare par phrygien ; le résultat obtenu justifie amplement cette traduction. Quant à l'emploi simultané des deux modes dorien et phrygien, il n'offre plus rien d'illogique lorsqu'on se remémore la phrase de Plutarque à propos des Hypathes, que, selon Platon, on retranchait du dorien pour mieux garder le caractère de celui dont ils estimaient la beauté.

Si les deux premiers points, concernant le mode phrygien et son emploi presque exclusif par les prêtres de la religion cabirique ou gallique ont été suffisamment mis en lumière, il deviendra facile de démontrer comment, au point de vue ethnologique, l'usage de ce mode s'est perpétué chez les Kabyles du nord de l'Afrique, comme chez tous les peuples qui descendent de la race gallique.

A ce sujet, il ne sera pas inutile de rappeler l'opinion émise sur les communautés d'origine des peuples celtiques, par MM. Henri Martin,

de la Borderie et de la Villemarqué, lors du congrès celtique international tenu l'année dernière à Saint-Brieuc.

On a reconnu la présence du culte cabirique ou celtique ou gallique en Gaule, en Irlande, en Espagne, en Italie, partout enfin où la branche gallique de la grande famille aryenne a laissé des dolmens, des cromlechs et autres monuments mégalithiques.

M. Henri Martin affirme que les armes en pierre, trouvées dans les dolmens, n'étaient pas des armes de combat, mais bien des armes de sacrifice et de culte. Ces armes servaient à immoler le taureau dans les sacrifices, qui s'accomplissaient au son des flûtes et des tambours.

Chez les Kabyles, qui, comme on l'a vu, sont les vrais indigènes de l'Afrique septentrionale, on retrouve presque intactes les coutumes mentionnées par les auteurs qui ont parlé de la race celtique ou gallique. Tels ils étaient lorsque, sous leur premier nom de Galles, ils introduisaient la religion orgiastique à Rome vers l'an 200 avant Jésus-Christ, tels on les retrouve aujourd'hui dans le nord de l'Afrique ; en dépit du christianisme et de l'islamisme, qui ont tenté vainement de s'imposer chez eux, ils accomplissent encore les cérémonies du culte cabirique, selon le rituel phrygien.

Chaque année, au printemps, les sacrificateurs kabyles immolent un taureau en l'honneur de l'antique divinité phrygienne, et tandis que les flûtes et les tambours font entendre des mélodies dans lesquelles la bizarrerie le dispute au criard, il n'est pas rare de voir les femmes du pays, en proie à une sorte de choréomanie extatique, se précipiter sous le couteau des sacrificateurs, sans que les blessures qu'elles en reçoivent interrompent jamais leur danse effrénée, danse de Korybantes ou de Ménades, bacchanale endiablée à laquelle le son voilé des tambours ajoute un charme étrange.

Quel est le sens de cette cérémonie ?

Que signifient les cris inarticulés poussés par les danseuses?

Adressent-elles, comme autrefois les bacchantes, une invocation à Bacchus ?

Expriment-elles, comme les femmes de l'extrême Orient, leur douleur causée par la mort d'*Adonaï*, l'enfant-dieu ; ou se mettent-elles, comme les *Aïssa-oua*, sous la protection de Jésus, *Aïssa?*

Il n'importe.

Ce que nous avons à établir ici, c'est le rapport des cérémonies extérieures d'un culte quelconque avec celles du culte cabirique ou orgiastique ; c'est aussi le caractère de la musique exécutée dans ces cérémonies qu'il importe de déterminer, et cela sera d'autant plus facile, que les cérémonies du culte auront été reconnues identiques à celles d'un culte

antérieur. Or, la similitude est suffisamment établie pour qu'on puisse admettre chez les Kabyles la tradition du culte cabirique, et, par conséquent, l'emploi presque continuel de la musique phrygienne.

Cette fois encore, les faits donnent raison au philosophe de la solidarité et des principes quand, après avoir reconnu que les premiers enseignements ont évidemment pris leur source dans la théocratie, il ajoute : « mais, tandis que la science, devenue laïque, s'éclaire de toutes « les découvertes qui ont pour objet la recherche et l'application des « lois naturelles, la tradition religieuse impose ses fictions surannées « qu'elle enseigne à l'enfance et qu'elle impose à l'homme mûr attaché « au souvenir de ses premières années. »

Cette tradition religieuse, transmise de génération en génération sans ingérence de la science laïque, est arrivée jusqu'à nous pure de tout alliage au milieu de la population Kabyle qui a dû peut-être à la force de son enseignement théocratique, Cabire ou Phrygien d'avoir pu résister aux attaques réitérées des puissances et des théocraties rivales.

Il était réservé à une nation d'origine également gallique, à la nation française, de renverser la barrière derrière laquelle les Berbers étaient restés, pendant des siècles, inaccessibles aux envahissements de la civilisation. Mais, avant de se plier devant l'autorité nouvelle, les bardes galliques du nord de l'Afrique ont composé, à l'imitation de leurs ancêtres, une série de chansons qui sont comme un dernier adieu, un suprême hommage, adressé à la déesse qu'ils avaient si longtemps adorée ; dans cet adieu devaient être exprimés bien des sentiments divers d'amertume envers le présent, de regret du passé, de colère peut-être pour l'avenir qui, rompant avec les antiques traditions, allait imposer ses découvertes nouvelles sans souci de ce qu'elles pouvaient avoir de blessant pour les habitudes antérieures.

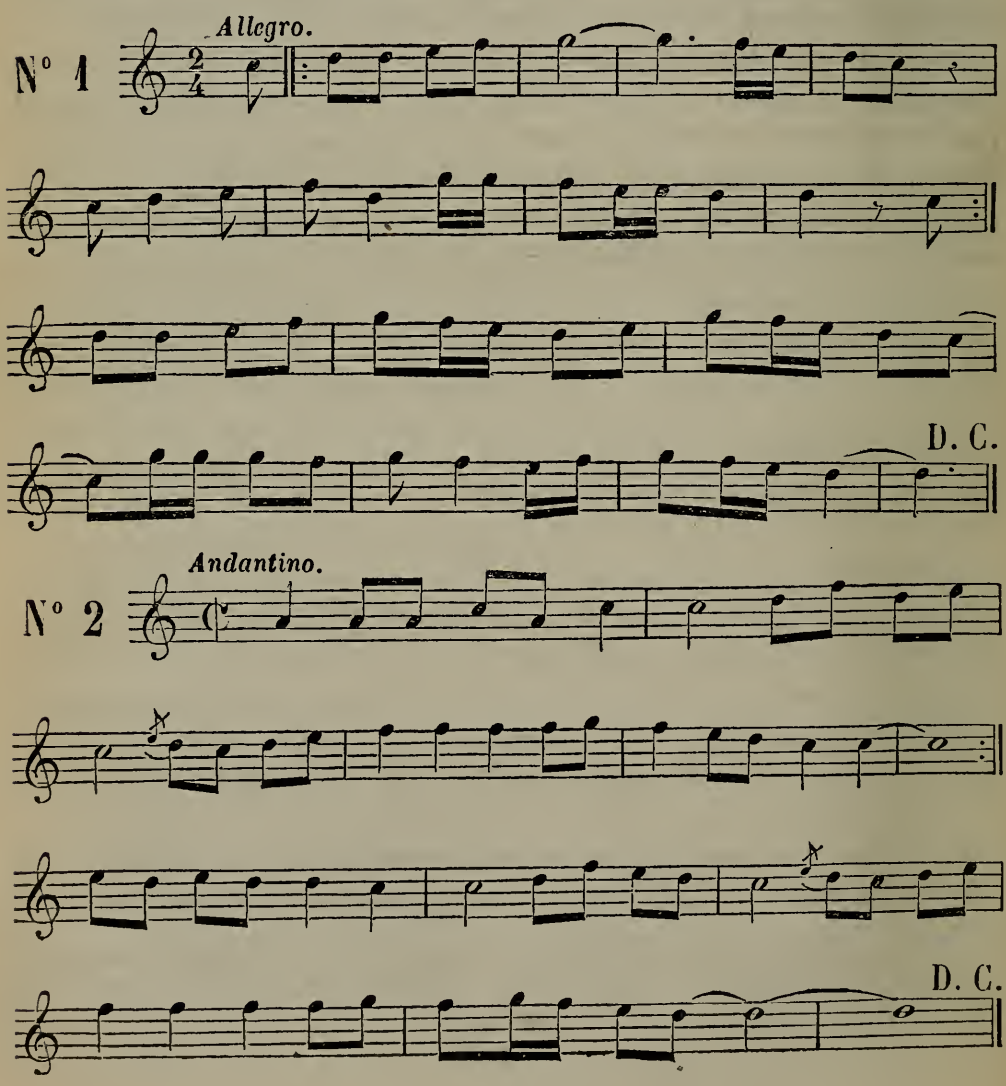
A ce titre, les chansons dans lesquelles les indigènes font à leur manière le récit des expéditions de l'armée française, acquièrent une véritable importance. Parmi celles qui ont été publiées, il en est quatre que je signalerai tout particulièrement (1). C'est d'abord la chanson composée sur l'expédition du maréchal Bugeaud dans l'Oued-Sahel en 1847.

Dans cette expédition — la dernière du duc d'Isly — l'armée française obtint un succès réel par suite de la défaite des Ait-Abbès, et de la prise du village d'Azrou-Alloul, village que les Kabyles considéraient comme inaccessible. Ce renseignement explique comment la musique de cette chanson a plus d'un rapport avec celle qu'ils firent dix ans après, lors

(1) *Poésies populaires de la Kabylie*, par A. Hanoteau, colonel du génie, commandant supérieur du fort Napoléon, avec les airs notés, recueillis par Salvator Daniel. (Paris, imprimerie impériale, 1867.)

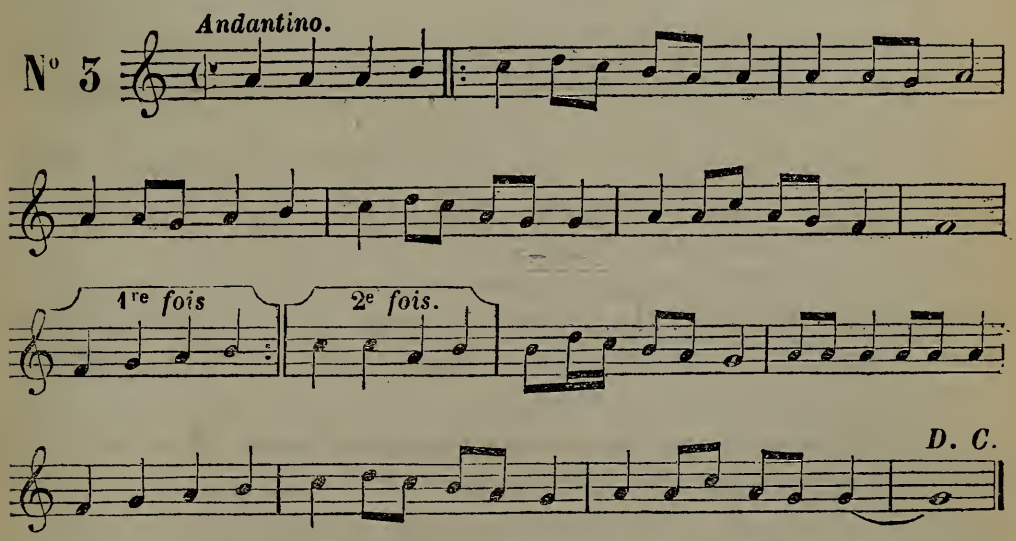
de la soumission complète et définitive de la Kabylie par M. le maréchal Randon. Battus et obligés de se soumettre, les Kabyles considèrent leur défaite comme une épreuve que Dieu leur envoie et qu'ils doivent subir sans se plaindre. D'ailleurs leurs marabouts les ont bien vite rassurés en leur disant : « votre soumission n'est pas valable aux yeux de Dieu ; elle « ne vous engage à rien et vous pouvez vous soumettre sans scrupules. »

A ce point de vue l'expédition du maréchal Bugeaud en 1847, et celle de M. le maréchal Randon en 1857, donnent lieu à des chansons dont le caractère essentiellement religieux est accusé par l'emploi exclusif du mode, *irack-dorien;* on ne saurait même pas y trouver trace de la forme dorienne ambiguë, signalée par Plutarque et à propos de laquelle on a pu dire avec raison que le mode dorien était propre à chanter la religion et la guerre. Sans doute il faut le considérer sous l'acception guerrière dans les cas de revers, de défaite, comme nous le voyons par l'exemple de ces deux chansons. (Voir les chants numérotés 1 et 2.)



On pourra dès à présent se convaincre du caractère bien différent de la musique exclusivement belliqueuse des Kabyles, en comparant à ces deux premières chansons écrites dans le mode *irack-dorien*, celles qui ont trait à des expéditions dont les résultats n'ont pas été aussi satisfaisants pour la colonne française. J'ai recueilli l'une de ces chansons à Bordj-Boaréridj, en 1857, au moment où l'on se préparait à l'expédition qui devait amener la soumission définitive des Kabyles. La musique de cette chanson — qui ne figure pas dans le recueil de M. le colonel Hanoteau — est écrite dans le mode *edzeil-phrygien* le plus pur, son caractère est assez tranché, et l'importance que lui donnent les indigènes est assez grande pour que je me réserve d'en reparler tout spécialement comme d'une sorte de *Marseillaise des Kabyles* (1).

Du reste, je signalerai le même caractère, mais exprimé avec moins d'énergie, dans la musique de la chanson faite par *Ali-ou-Ferhat, de Bou-Hinoun*, sur l'expédition du général Pélissier chez les Maatka en 1851. Mais, et ceci est digne d'attention, les paroles ne concordent pas le moins du monde avec l'allure guerrière de la musique. En effet, tandis que la poésie traînarde et larmoyante raconte la soumission, la musique résonne comme un chant de triomphe, elle éclate en cris de victoire d'une expression barbare, si l'on veut, mais dont on ne saurait nier la vigueur et l'énergie, surtout si on compare cette musique à celle des airs doriens, dont j'ai donné le texte. (Voir la chanson n° 3.)



D'où vient cette contradiction évidente entre les paroles et la musique? Ceci demanderait une explication très-développée. Qu'il me suffise de

(1) Consulter les *Recherches sur l'origine des Berbères*, par M. G. Olivier, — Bulletin de l'Académie d'Hippone, Bone, 1866-67-86).

dire que, lorsqu'ils sont dans le voisinage des Français, les indigènes de l'Algérie en usent avec leurs chansons phrygiennes — et particulièrement avec celle que j'ai nommée la *Marseillaise des Kabyles* — un peu à la façon dont le roi Louis-Philippe en usait, dit-on, avec les paroles de la *Marseillaise*, que, sous prétexte de satisfaire à son titre de roi-citoyen il ajustait tant bien que mal sur l'air de la *Grâce de Dieu*.

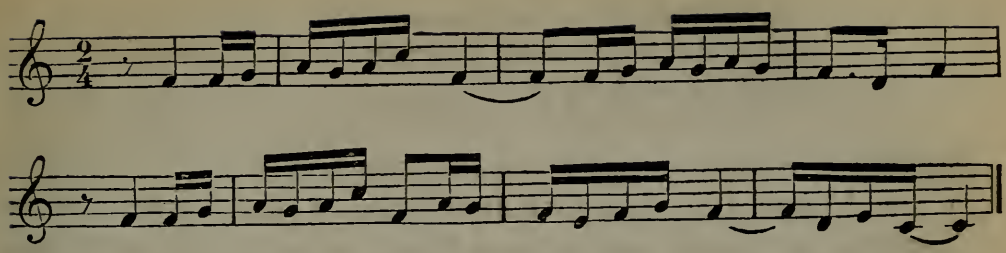
Ainsi font les Kabyles avec leurs refrains patriotiques, non par crainte d'être compris des *roumis*, ils savent trop bien notre ignorance à l'égard de leur musique et la presque impossibilité dans laquelle nous sommes encore de présenter un arabisant capable de comprendre à l'audition le sens vrai de leur poésie chantée ; mais ce qu'ils redoutent — et de ceci j'ai été le témoin dans des circonstances que je me réserve de raconter en temps et lieu, — c'est l'exaltation que ces chants produisent infailliblement chez leurs auditeurs, exaltation qu'ils ne seraient pas toujours sûrs de contenir en notre présence, et qu'en tout cas, ils ne veulent faire naître qu'autant que le moment peut leur paraître favorable.

Cette conduite prudente explique la contradiction que j'ai signalée entre l'air et les paroles de la chanson d'*Ali-ou-Ferhat*. J'ajoute qu'ici le chanteur a procédé en sens inverse ; il a placé des paroles de soumission et de prière sur un air absolument phrygien. Il est vrai de dire que s'il s'incline devant le Français, en revanche il maltraite fortement l'Arabe, qu'il accuse de trahison :

> Depuis Tlemcen jusqu'à Mascara,
> Le chrétien a amené des tirailleurs noirs ;
> Ce sont des fils d'Arabes qu'il a surtout amassés en grand nombre.

On a déjà compris qu'ici le poëte fait allusion aux tirailleurs indigènes ; c'est une consolation pour les Kabyles, dit M. Hanoteau, de penser qu'ils ne peuvent être battus par les Français, si ces derniers ne sont pas aidés par les Arabes. Cette accusation, que les Kabyles lancent aux Arabes dans la plupart de leurs chansons, prend ici une nouvelle force, lorsqu'elle est chantée sur le mode Edzeil. Je crois cependant qu'il doit y avoir d'autres paroles à mettre sur cet air qui, je le répète, a bien le caractère d'une *Marseillaise*, mais sur lequel on a plaqué les paroles d'une *grâce de Dieu* quelconque.

Si maintenant, on tenait absolument à savoir lequel de nous deux — de M. le colonel Hanoteau ou de moi — le chanteur a induit en erreur, je tenterai de mettre à profit l'exemple de prudence donné par les Kabyles et je chercherai mes preuves dans la chanson faite sur l'expédition de M. le maréchal Randon chez les *Ait-bou-Abdou* en 1850. (Voir la chanson suivante.)



Bien que renfermant une phrase incidente en mode *Saïka*, je dirai de cette chanson qu'elle est écrite *diatoniquement* en mode *edzeil-phrygien*, et je me sers de ce mot *diatonique*, pour faire comprendre que le mode *Saïka* n'intervient réellement ici que d'une manière accidentelle. D'ailleurs, les paroles — que le traducteur essaye vainement d'adoucir par des notes — ont une énergie rugueuse qui fait rejeter toute idée de mode autre que l'*Edzeil-phrygien*. L'immixtion du mode *Saïka* ne contredit en rien cette assertion, puisque c'est sur ce mode, dérivé du *Mezmoum-Lydien*, que s'établit la transition du mode phrygien à ceux des genres chromatique et enharmonique. Cette assertion, formulée par Euclide, est corroborée par le témoignage de Plutarque, mais je ne sache pas qu'elle ait été prise dans son vrai sens par aucun de ceux qui ont étudié la musique des Grecs. J'ai tenté d'apporter sur cette question des éclaircissements qui sont l'objet d'un travail spécial. Laissons donc, pour le moment, Euclide et ses propositions, et revenons à notre chanson des Aït-bou-Abdou.

Après l'invocation accoutumée, le poëte, se prenant à partie, semble vouloir donner des garanties de sincérité. Cette précaution n'est pas inutile, car, dès le début, il indique qu'il va adresser des louanges à ses coréligionnaires, puis il ajoute :

> Ce chant alors deviendra harmonieux
> Et fera *pâmer d'aise* celui qui est habitué à l'entendre.

J'ai signalé précédemment les danses et les crises extatiques des femmes kabyles qui jouent le rôle de Korybantes dans les sacrifices du printemps. Quant au côté purement musical de la question, je renvoie à l'explication que j'en ai donné dans mon premier travail sur la musique arabe, à propos du mode *Asbein*, qui est, ainsi que je le disais tout à l'heure, le lien par lequel le mode phrygien se rattache au genre enharmonique, dont les possédés, les ardents et les extatiques du moyen âge ont fait le *mode du diable*, — et je reviens à ma chanson.

Après cette précaution oratoire, le poëte entre en plein dans son sujet :

> Le méchant a saisi sa bannière ;
> Ce Français menteur

Se dirige avec fracas vers les Ait-bou-Abdou.
Combien de vous, ô Arabes, n'a-t-il pas amenés avec lui!
Il parade dans Alma-n-Tadout,
S'imaginant, le malheureux, que nous allons nous soumettre.

Ici encore le traducteur place une note ainsi conçue:

« Les *Ait-bou-Abdou* ne se soumirent pas, en effet, à la suite de ces « combats (30 septembre et 4 octobre 1856); ce ne fut que l'année sui- « vante, lorsque toute la Kabylie eut mis bas les armes, qu'ils firent « leur soumission à la France. »

Que pourrions-nous ajouter à cette explication? Citer vaut mieux. Citons donc la fin de la chanson; les sentiments des Kabyles y sont accusés avec une crudité qui n'est pas exempte de charme:

Nous demandons la ruine des Français,
Que ces chiens soient éloignés de nous!
....
C'est une histoire lamentable, ce que nous ont fait ces hommes couverts d'opprobre;
En un seul jour nos cheveux ont blanchi;
O Dieu, permets notre délivrance!
Que pour nous se lèvent des jours meilleurs!
Si nous mourions ainsi, sans consolation,
Regardez le monde comme renversé.
....
Les Ait-bou-Adou se battent vaillamment;
e sont eux qui ont vaincu les Beni-Mzab (1).
Les grandes capotes (2), je n'en fais pas plus de cas que du vent;
L'ennemi les a multipliées comme la poussière de la terre;
Ses tambours résonnent bruyamment,
Son canon répand la terreur,
Nos hommes ont porté chez lui la destruction,
Lui aussi prend donc la fuite.

A ce dernier vers, M. le colonel Hanoteau s'empresse d'ajouter en note: « Il est inutile de dire que les troupes françaises n'ont pas pris « la fuite; c'est simplement une fiction poétique destinée à flatter les « auditeurs. » Fiction poétique soit, mais cette note, confirmant celle déjà citée: « Les Ait-bou-Abdou ne se soumirent pas, en effet, à la

(1) Les Beni-Mzab, étant hérétiques, sont méprisés de tous les musulmans de l'Algérie. L'auteur veut donc adresser une injure aux Français en les appelant Beni-Mzab.
(*Note du traducteur.*)

(2) Quoiqu'ils aient été bien souvent battus par elles, les Kabyles affectent un grand dédain pour nos troupes d'infanterie de ligne, qu'ils appellent *les grandes capotes*. Ils ne reconnaissent comme supérieurs à eux que les zouaves, les tirailleurs et les chasseurs à pied. Les chasseurs d'Afrique leur inspirent aussi une profonde terreur qu'il ne cherchent pas à dissimuler. (*Note du traducteur.*)

« suite des combats du 30 septembre et du 4 octobre 1856, » est la confirmation évidente de ce que nous avons dit relativement au caractère et à l'emploi du mode *edzeil-phrygien* dans les chansons guerrières des Berbers de l'Algérie.

Est-il nécessaire d'insister sur la ressemblance de la poésie kabyle avec tout ce que nous connaissons des peuples primitifs? Il me suffira, je pense, de rappeler les injures que les héros d'Homère ne manquent jamais de s'adresser avant et après le combat. J'y renvoie d'autant plus volontiers, que cela me ramenant à mon point de départ, c'est-à-dire à la justification du titre cabirique et gallique dont j'ai revêtu mes chansons kabyles, je serai conduit à poser mes conclusions.

Je résumerai donc ce travail en disant:

1° Que les chants composés par les Kabyles, à propos d'expéditions récentes, sont vraiment, dans leur forme musicale, composés d'après les règles qui régissaient le mode phrygien, tel que Plutarque nous le fait connaître;

2° Que ce mode phrygien, connu chez les orientaux sous le nom de Edzeil, y est encore usité et spécialement appliqué aux flûtes, chose que Plutarque affirme avoir été pratiquée d'une manière identique chez les Grecs;

3° Qu'on s'en servait principalement dans les sacrifices religieux du culte cabirique ou gallique, dont les coutumes religieuses des Kabyles sont la reproduction incontestable;

4° Qu'enfin, l'ethnographie s'appuie sur des faits assez nombreux pour qu'il soit possible d'affirmer aujourd'hui que les Kabyles sont bien les descendants de ces barbares que l'antiquité révérait, de ces barbares dont la langue sacrée, qu'elle fût cabirique ou gallique, avait chez les Grecs et a conservé, chez tous les peuples d'origine gallique, une sorte de dialecte musical vulgaire résumé dans la mélopée rhythmique du mode phrygien; et, bien que ce dialecte musical prenne, en raison de son emploi dans les modes d'un ordre supérieur — c'est-à-dire dans les modes constitués selon les lois du genre chromatique — une expression plus élevée et conforme aux propriétés spéciales de chaque genre, il ne perd cependant jamais les signes caractéristiques de son origine essentiellement phrygienne, qu'on retrouve dans le *mode barbare* d'Horace et dans la *langue barbare* d'Homère.

Cette dernière affirmation pourra paraître hypothétique, et j'aurais voulu l'éclairer au moins par quelque côté, mais on comprendra qu'il y a là une question dont l'examen suffirait à motiver plusieurs chapitres. De cet examen, en effet, doit jaillir la lumière qui dissipera les ténèbres dont il semble que les commentateurs se sont plu à entourer les docu-

ments qui peuvent nous guider dans la recherche de la musique primitive.

Aussi, en terminant, ne saurais-je mieux faire que rappeler un point de notre histoire musicale qui porte avec lui tout un enseignement.

« Remontez à la source, » disait Charlemagne aux chantres francs, qui discutaient avec les chantres italiens sur la vraie manière de chanter.

Remontons à la source, dirai-je à mon tour ; laissons le commentateur et au besoin le traducteur, pour n'examiner que le texte original. Par ce moyen, nous arriverons vraisemblablement à adapter, à l'étude de la musique ancienne, le procédé dont l'histoire autorise l'usage dans la peinture religieuse ; alors aussi nous appliquerons, aux chansons populaires du bon pays de France, la coiffure cabirique et la robe gallique, dont je me suis cru autorisé à revêtir les chants composés par des Kabyles de l'Algérie, à propos des diverses expéditions dont leur pays a été le théâtre avant sa conquête définitive par M. le maréchal Randon, en 1857.

Remontons à la source, et nous retrouverons quelques anneaux de la chaîne que la nuit du moyen âge a cru rompue, mais dont la science laïque est appelée à constater la présence perpétuelle entre tous les peuples et toutes les races de cette créature souveraine qui a nom humanité.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 5046.

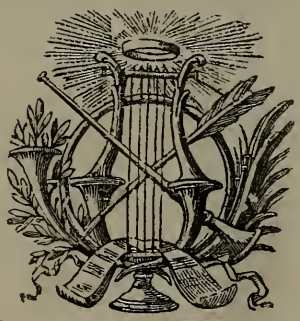
BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

7e ANNÉE

(9e LIVRAISON.)



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1869

Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

33e SÉANCE.

28 NOVEMBRE 1868.

SOMMAIRE :

1. Méditatíon. — Quintette pour violon, violoncelle, harpe, contre-basse et orgue, par M. Ad. Deslandes, exécutée par MM. Violet, Raband, Prumier, J. Deslandes et l'auteur.
2. Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été (première partie), lecture par M. J. B. Wekerlin.
3. Deuxième méditation. — Sextuor pour cor, violon, violoncelle, harpe, contre-basse et orgue, par M. Ad. Deslandes ; exécuté par MM. Mohr, Violet, Raband, Prumier, J. Deslandes et l'auteur.

FÊTES ET CHANSONS POPULAIRES DU PRINTEMPS ET DE L'ÉTÉ.

PAR J. B. WEKERLIN.

I.

Le Printemps.

Les dieux s'en vont a-t-on chanté sur tous les tons et à tous les âges... Ce refrain, plusieurs fois séculaire, manque totalement de vérité, car si les dieux s'en vont, ils en laissent d'autres à leur place, c'est-à-dire que si certaines coutumes disparaissent, devenues ridicules et chassées par la civilisation (gros mot bouffi de promesses dorées), ces coutumes se trouvent remplacées par de nouvelles, qui ne sont qu'un rajeunissement de la forme des anciennes.

Gagnons-nous ou perdons-nous au change ? Nous y perdons incontestablement au point de vue de ce bonheur intime, de ce bonheur de tous, attaché, rivé aux anciennes et naïves coutumes populaires, que nous ne connaissons plus guère que par tradition, et qui dans quelques années auront passé à l'état de légendes. Nous gagnons en bonheur matériel, en bien-être égoïste que cette civilisation nous apporte en échange.

Les anciennes fêtes populaires avaient une expansion qu'on ne retrouve plus et qu'on chercherait en vain dans nos restes de fêtes de village, dont le déclin est tel, même depuis vingt ou trente ans seulement, que notre génération tant soit peu sceptique, les verra probablement s'éteindre complétement.

Aussi, que d'érudits se hâtent depuis quelques années de faire paraître leurs opuscules sur tel ou tel usage populaire, de crainte que dans quelque temps le souvenir même n'en soit totalement effacé.

Le but de ces fêtes était pourtant louable ; Sénèque est de cet avis, quand il dit, dans son *Traité de la tranquillité de l'âme :* « Les législateurs ont institué des jours de fête pour réunir les hommes dans des réjouissances publiques; ils ont jugé nécessaire d'interrompre leurs fatigues par des délassements. *Legum conditores festos instituerunt dies*, etc. »

Le soleil fut une des premières divinités adorées par les païens, comme symbole de la lumière, de la chaleur et de la fécondité. La Grèce antique l'appela *Jupiter, Apollon, Bacchus, Hercule;* la Phénicie *Beel-Schamin, Adonis;* l'Assyrie *Adad, Bélial;* la Perse *Mithra;* l'Egypte *Serapis, Osiris, Pan, Priape;* ce fut *Bélen* ou *Bélénus* dans la Norique et chez les Celtes.

Les fêtes du soleil dans l'ancienne Grèce se trouvent longuement décrites dans les deux premiers volumes des *Fêtes et Courtisanes de la Grèce,* ouvrage dont la réputation nous paraît un peu surfaite, quoiqu'il *fut écrit auprès de deux femmes aimables et sensibles*, à ce que dit l'auteur dans son introduction.

Les Druides avaient parmi les deux fêtes principales de l'année : le *samh-in* ou fête du feu de la paix, et le *béil-tin* ou fête du feu de Béil ; celle-ci se célébrait le 1er mai, qui était le premier jour de l'année celtique, comme le prouve le nom de ce mois en dialecte celto-calédonien *céit-uin* ou *ceud-uin*, le *premier mois* ou le *premier temps*. On allumait à cette occasion un grand feu sur une hauteur à portée d'une fontaine ou d'un amas d'eau quelconque, et l'on y faisait de grandes réjouissances (1).

Les *Balderies* tirent également leur origine de deux mots celtiques *Bal*, soleil, et, *rid* mystères, *bal deries*, feux mystérieux (2). *Balder*, fils

(1) *Histoire des Druides*, par M. David de Saint-Georges, Arbois, 1845, pages 4 et suivantes.

(2) *Esquisses historiques sur la Saint-Jean*, par M. *Renault*. Coutances, 1856, brochure in-8°.

aîné d'Odin et de Frigga, était l'Apollon du Nord, la personnification de la lumière et de la beauté.

Jules César parle des anciens peuples du Nord comme adorateurs du soleil ; pour eux, c'était, sans contredit, la divinité matérielle la plus bienfaisante. Ce dieu était représenté par une jeune fille à moitié nue, ayant la tête entourée de rayons et tenant à la main une roue enflammée (1).

Les Romains, après avoir soumis les Gaules et les pays qui environnent le Rhin, ne cherchèrent point à détruire les croyances religieuses ou les cultes qu'ils y trouvèrent établis ; ils finirent même par confondre le culte d'Apollon (qui présidait au printemps chez les Grecs et chez les Romains) avec celui de *Bél*. Les Germains vinrent à leur tour changer cette appellation en *Belchen*, *Boll* ou *Bollen*, qui désigne une hauteur bien exposée au soleil. Une ramification du mot *Bél* s'est conservée en Bretagne, où *Bélègiez*, par abus *Bélégiach*, veut dire prêtrise, sacerdoce (2).

Les Irlandais appellent le 1er mai *Bealteine*. Les Cimbres avaient leur *danse du feu* en l'honneur du soleil (3).

Vénus et *Flora* étaient plus spécialement honorés par les Romains aux ides du printemps. Il nous reste encore le poëme *Carmen de Ve e, seu Pervigilium Veneris*, commençant ainsi :

Cras amet, qui nunquam amavit ;
Quique amavit, cras amet, etc.

Ce poëme de la *Veillée de Vénus* a été maintes fois réédité, et cela à partir du XVIe siècle (4) ; il se trouve en entier avec une traduction de M. de Cayrol, dans une brochure in-8°, Abeville, sans date.

Tous les anciens peuples divisaient l'année en deux saisons : l'hiver et l'été ; l'année commençait alors le 25 mars. Aux premiers jours de cette nouvelle saison, on remerciait les dieux d'avoir passé heureusement l'hiver, et l'on invoquait les dieux malfaisants, en tâchant de les

(1) *Vollmer*, dans son *Dictionnaire mythologique*, soutient, au contraire, que Freya portait une cuirasse ; elle est ainsi représentée dans les planches de l'ouvrage. Cette contradiction provient sans doute de ce qu'on a confondu souvent *Freya* avec *Frigga*. Freya, dans la mythologie scandinave, est la déesse de l'Amour, la Vénus des Romains.

(2) *Le Gonidec, Dictionnaire celto-breton*. Angoulême, 1821.

(3) *Le Temple admirable des Juifs et des païens* (en allemand), par Nerreter. Nuremberg, 1717.

(4) Voyez la Préface de la première édition du *Chef-d'œuvre d'un inconnu*. Consultez également la note de M. Edélestand du Méril : *Poésies populaires latines antérieures au* XIIe *siècle*, page 111, *Veillée de Vénus*.

fléchir et se les rendre propices, pour se préserver des maladies et de la mort, dans la nouvelle année (*averruncandi causæ* disaient les Romains). En cette fête, on célébrait aussi la victoire du dieu du jour, d'Apollon, du soleil enfin, sur le dieu néfaste qui le tenait emprisonné durant l'hiver.

Des traces de cette fête se trouvent encore en Bohême, en Silésie, même à Leipzig, Dresde, etc. En Moravie, s'est conservée également la coutume de noyer l'hiver quand vient le printemps. Une poupée au haut d'une perche simule l'hiver, et quand, après toutes sortes de malédictions, on l'a jetée à l'eau, jeunes filles et garçons rentrent chez eux, portant une branche verte ornée de rubans, de coquilles d'œufs, etc. On leur fait de petits cadeaux, et ils chantent un chant plusieurs fois séculaire commençant ainsi :

Smrt nesem z mésta
Leto do mésta, etc.

Nous avons porté la mort hors la ville,
Nous y rapportons l'été.

Chez les Esquimaux, la fête du soleil se célèbre le 22 décembre : c'est ce jour-là que le soleil redevient visible chez ces peuples ; il est salué par des cris de joie, par des danses, par des chants qui se terminent ainsi :

Amnah, ajah, ajah, ah-hu ;
Amnah, ajah, ajah, ah-hu.

Le soleil revient, avec lui le beau temps (1).

L'*enterrement de la mort par le printemps* a laissé des traces dans quelques provinces de l'est de la France ; nous retrouvons même cette coutume sans nous reporter bien loin en arrière.

Le peuple en ce jour s'attroupait, les enfants n'y faisant pas faute et tenant en main des baguettes, des épées de bois ornées de rubans, quelquefois de gâteaux. A la tête du cortége se trouvait un enfant ou un homme tout habillé de paille ; c'était l'*hiver* (ou la mort) ; une autre personne, couverte de lierre, représentait le *printemps*.

Les enfants s'écriaient :

En avant ! en avant !
Tuez la mort !
Percez-lui les yeux !

(1) *Abriss der Sitten und Gebräuche aller Nazionem*, par *K. Lang*. Nuremberg, 1810, tome I, page 123.

Là commençait un combat entre ces deux personnages, combat dans lequel le printemps était toujours victorieux. Au retour, on plantait un sapin, un mai, en chantant :

La mort est enterrée,
Le printemps l'a tuée!
Voici les fleurs, voici l'été :
La mort est enterrée!

Dans les pays de montagnes, on se rendait sur une élévation ; là on avait entouré de matières inflammables une grande roue de voiture ; elle était en même temps ornée de fleurs. A la nuit tombante, on mettait le feu à la roue et on la faisait rouler du haut de la colline vers le village : c'était le soleil qui arrivait. Dans la plaine, on promenait simplement une roue enflammée dans les champs, avec force cris de joie.

Une charte de 1565, relatant une transaction entre Iolande de Bassompière, abbesse du chapitre d'Epinal, et les magistrats de cette ville, constate la cession d'une portion de forêt, afin qu'à l'avenir, cette dame Iolande et son couvent soient affranchis de l'obligation de fournir chaque année *la roue de Fortune et la paille pour la former.*

Les riverains de la mer, comme les Bretons, se réunissaient sur la grève, avec des torches enflammées qu'on faisait tourbillonner vivement en rond, simulant des cercles enflammés dans l'obscurité : toujours l'image du soleil.

Nous traduisons ici une ancienne chanson du printemps, recueillie aux environs de Spire :

Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive,
Allons au jardin
Lui souhaiter la bien-venue ;
Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive.

Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive,
L'hiver est prisonnier ;
Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive.

Tra riro,
Voici que l'été arrive,
L'été, l'été,
L'hiver est vaincu :
Oui, oui, oui,
Voici que l'été arrive.

Il y a même deux rimes finales, deux versicules en dehors de la chanson, qui étaient ajoutés sans doute sur un récitatif *ad libitum* très-expressif :

Qu'on se joigne à nous,
Ou l'on sera bâtonné.

M. E. de Beaurepaire (1), en parlant des anciens usages se rapportant aux fêtes de Noël, de l'Épiphanie, etc., conclut ainsi : « S'il est assez difficile de connaître l'origine précise de ces usages superstitieux et de savoir notamment s'ils se rattachent au polythéisme romain ou aux croyances druidiques, il est au moins certain qu'ils se trouvent mentionnés dans les canons du concile d'Arles, parmi les pratiques scandaleuses que le nouveau culte n'avait point entièrement réussi à faire disparaître. Le culte des arbres, des fontaines, des pierres et l'allumement des *brandons* (2) ou bourguelées, s'y trouve placé sur la même ligne et proscrit au même titre. Le concile de Leptimes renouvelle la défense, et parmi les cérémonies païennes qu'il signale au zèle des évêques, se rencontrent ces feux sacriléges que les fidèles rougissent de nommer (*sacrilegos illos ignes quos nec fratres vocant*). Il est probable que ces feux et les chants qui les accompagnaient ne furent tolérés plus tard qu'en faisant oublier leur origine à la faveur d'une des fêtes de l'Église. La saint Jean, le dimanche des Brandons, Noël et l'Épiphanie couvrirent de leur nom ces vieux restes du paganisme, et c'est grâce à leur patronage qu'ils sont arrivés jusqu'à nous. »

N'est-ce pas aussi un souvenir païen qui avait donné lieu à la bénédiction du feu, pratiquée au moyen âge dans certaines églises, entr'autres dans celle du chapitre de Saint-Thomas, à Strasbourg, où l'on invoquait la faveur divine sur le cierge Pascal, qui était allumé au moyen d'une étincelle jaillissant du frottement du briquet contre une pierre ; les paroissiens, après avoir éteint toute espèce de feu dans leurs maisons, venaient allumer des cierges à ce feu Pascal et les reportaient ainsi dans leurs foyers (3).

L'ancienne coutume du *feu nouveau* qu'on allait chercher dans les cathédrales le samedi saint était généralement pratiquée par les chrétiens.

Quant aux *fêtes des solstices*, saint Éloi, qui vivait au VIIe siècle, recommande à ses ouailles de ne pas les célébrer par des danses, des

(1) *Etude sur la poésie populaire en Normandie*, par E. de Beaurepaire. Avranches, 1856, in-8°.

(2) *Brandon*, mot qui nous vient de l'allemand : *brand* signifie feu, embrasement.

(3) *Lettres sur les archives départementales du Bas-Rhin*, par M. Louis Spach. Strasbourg, 1862, page 278.

caroles (chansons à danser) et autres chants diaboliques (*coraulas vel cantica diabolica*).

Une tapisserie, provenant des anciens rois de Bourgogne et représentant les douze mois de l'année, fait voir dans le mois de mars *la fête des Brandons*, chaque chevalier y conduit sa dame, un grand flambeau à la main (1).

Dans le Berry, le dimanche de Quasimodo, on allume à minuit des torches de paille, et on les brandit sous les arbres pour les préserver de la gelée, des chenilles, etc. En rentrant, on mange des *sanciaux* (omelette épaisse avec de la farine) ; ce dimanche s'appelle le *Dimanche des Brandons* (2).

Cette coutume existe également dans le Bourbonnais, y compris les *sanciaux*. Elle s'étend même jusque dans les villes où l'absence des chenilles ne l'exigerait pas absolument : on élève des feux de joie dans les faubourgs, les notables de la ville y mettent le feu et l'on danse autour, ce qui altère beaucoup : mais il y a remède à tout ; même les habitants des villages environnants viennent autant pour le remède que pour la fête elle-même. En Bourbonnais, cela s'appelle les *Trafugeaux* (3).

M. de Gerville, dans ses *Études sur le département de la Manche*, cite la coutume normande des *Collinettes* ou *Flambarts*, noms qu'on donne aux torches ou brandons qui servent à cette cérémonie nocturne : « A Saint-Waast et à Réville, des centaines d'enfants parcourent le pays la veille de l'Épiphanie, des brandons à la main, ils crient :

Taupes et mulots
Sors de mon clos,
Ou je te mets le feu sur le dos.

« Dans la commune de Créances, une grande partie de la population passe toute la nuit à faire la même sommation aux taupes et aux mulots. »

M. E. de Beaurepaire (4), en parlant de ces processions singulières dans le Bessin, nous donne le *chant des Coulines* que voici :

Couline vaut lolot,
Pipe au pommier,
Guerbe au boissey,
Bieurre et laict,
Tout à planté.
Adieu, Noël !
Il est passé.

(La couline donne du lait, une pipe au pommier, un boisseau à la gerbe, du beurre et du lait, tout en quantité.)

(1) *Histoire du petit Jehan de Saintré*, etc., par M. de Tressan. Paris, 1792, page 51.
(2) Vocabulaire du Berry, par le comte Jaubert. Paris, 1842.
(3) Physiologie du Bourbonnais. Moulins, chez Desrosiers, sans date, in-12.
(4) Étude sur la poésie pop. en Normandie, etc.

Couline vaut lolot,
Pipe au pommier,
Guerbe au boissey,
Bieurre et laict,
Tout à planté.
Noël s'en va,
Il reviendra.

Couline vaut lolot,
Pipe au pommier,
Guerbe au boissey,
Bieurre et laict,
Tout à planté.

Taupes et mulots,
Sors de mon clos,
Ou je te casse les os.

David Ferrand, ce poète imprimeur de Rouen, nous apprend, en parlant de certains châteaux de Normandie dans sa *Muse normande* (1655), qu'ils étaient : « *Painturais de la même fachon que le* sont *les fallots des Rois, quand no zi fique des candelles allumais pour crier : Adieu Noël.* »

Voici une autre chanson de *Coulines :*

Taupes et mulots, sortez de mon clos,
Ou je vous brûlerai la barbe et les os.
Bonjour les rois
Jusqu'à douze mois,
Douze mois passés,
Rois, revenez.
Charge pommier,
Charge poirier,
A chaque petite branchette
Tout plein ma grande pouchette.
Taupes, mulots, sortez de mon clos
Ou je vous brûlerai la barbe et les os.

Variante :

(Les garçons.) A chaque braquette
Tout plein mes pouquettes.
(Les filles.) A chaque bourgeon,
Tout plein mes cotillons.
(Tous.) Taupes et mulots,
Si tu viens dans mon enclos,
Je te brûle la barbe et l's os.

Une autre du *Loiret*, et que M. Tarbé a reproduit dans son *Romancero de Champagne*, tome II, page 68 :

Sortez, sortez d'ici mulots,

Ou je vais vous brûler les crocs !
Quittez, quittez ces blés,
Allez, vous trouverez
Dans la cave du curé
Plus à boire qu'à manger.

La coutume des *Brandons* vient sans doute de quelques pratiques des premiers chrétiens ; mais les anciens célébraient aussi des réjouissances analogues en l'honneur de Pluton et de plusieurs autres dieux. Les Grecs avaient une fête consacrée à Cérès et à Proserpine, qui se célébrait le 15 du mois de brœdomion, ce qui répondait à notre mois de septembre, laquelle se renouvelait tous les cinq ans et durait neuf jours. Le cinquième s'appelait le jour des Flambeaux, parce que les hommes et les femmes portaient des flambeaux durant toute la nuit, et que les initiés aux mystères de Cérès agitaient leurs torches autour des autels. Les Athéniens avaient également leur fête des *Lampas,* dans laquelle les jeunes gens étaient armés de flambeaux (1).

Dans les environs de Donchery-sur-Meuse, en Champagne, les enfants brûlent, le jour des *Brandons,* de la bourre ou des torches de paille dans les rues ; le paysan ne croirait pas sa maison en sûreté, si l'on négligeait cet usage. Ailleurs, les gens de la campagne vont, la nuit de ce jour, avec des torches de paille allumées, parcourir les arbres de leurs jardins, et les apostrophant les uns après les autres, ils les menacent, s'ils ne portent du fruit cette année, de les couper et de les brûler. Cette pratique paraît venir des païens, qui, au mois de février, couraient les nuits avec des flambeaux allumés pour se purifier et procurer le repos aux mânes de leurs parents et de leurs amis (2).

On voit sans peine, à travers tous ces détails, on pourrait dire à travers tout ce dédale, dans nos excursions chez les différents peuples et à différentes époques, combien les usages populaires sont rudes à déraciner. Ils se transforment, ainsi que nous l'avons observé dès notre début, mais on peut suivre les traces de ces transformations.

Maintenant encore, dans certaines provinces de la France, comme en Alsace, par exemple, on a l'habitude de tuer le porc gras et de faire des gâteaux particuliers (3), aux environs de Noël ou du nouvel an. Eh

(1) Coutumes, mythes et traditions des provinces de France, par A. de Nore. Paris et Lyon, 1846, page 254.

(2) *Matinées sénonoises,* par l'abbé Tuct. Sens, 1789, page 248.

(3) Ces gâteaux s'appellent *Bierenwecken* en Alsace ; c'est une pâte dans laquelle il entre des poires, des pommes, des noix, des pruneaux, et probablement encore deux ou trois ingrédients qui échappent à notre mémoire.

bien ! c'est chez les Scandinaves qu'il faut aller se renseigner pour trouver une origine à cette coutume.

Au 21 décembre (1), dans le Nord scandinave, on célébrait la fête de *Juel*. Ce nom signifiait la roue du soleil dans l'ancienne langue des Goths. Donc, ce jour-là on offrait au dieu *Freyr* un porc, animal qui lui était particulièrement consacré, et ce sacrifice se faisait en présence du roi. Les principaux chefs posaient la main sur le dos de l'animal et juraient fidélité à leur souverain. Cette cérémonie était suivie de plusieurs jours de réjouissances, de danses, de banquets où l'on mangeait des gâteaux particuliers et où l'on invoquait la déesse *Freya* pour la prospérité des biens de la terre (2).

Vollmer, dans sa *Mythologie scandinave*, voit même une image du soleil dans les *bretstell*, sorte de gâteau bien connu en Alsace et de l'autre côté du Rhin, dont la forme à peu près ronde, reliée par des rayons, peut ressembler au soleil, en y mettant beaucoup de bonne volonté.

Le christianisme a fait disparaître insensiblement chez le peuple les anciennes coutumes des *Brandons* et leur a substitué la belle fête des *Rogations*, procession qui se fait au printemps autour des champs, et qui est destinée à appeler la bénédiction du ciel sur les fruits de la terre. L'institution des Rogations est attribuée à saint Mamert, évêque de Vienne, en Dauphiné, vers 468.

Une coïncidence remarquable avec l'époque des fêtes païennes à l'arrivée du printemps est la fête chrétienne de la Pentecôte, où l'Esprit-Saint descendit sur les apôtres. A Vienne, en Dauphiné, aux paroles *ignem accende* du *Veni sancte Spiritus*, l'officiant jetait quelques charbons allumés ; dans d'autres églises, on jetait du haut de la voûte des étoupes enflammées ; à Troyes et à Sens, on lâchait une colombe ou d'autres oiseaux (3). A cette dernière cérémonie disparaît évidemment tout rapprochement possible avec les fêtes du feu ou du soleil.

II.

Le mois de Mai.

L'histoire du peuple romain est une longue suite de fêtes, justifiées par le grand nombre de dieux auxquels on offrait des hommages.

(1) Époque du solstice.

(2) *Mythologie de l'ancienne Allemagne et des Slaves*, par *Tkány-Znaïm*. 1827 (en allemand).

(3) *Dom Claude de Vert. Explication des cérémonies de l'Eglise*. 1710.

Le mois d'avril était consacré à Vénus, déesse du printemps et des amours. Ovide l'a chanté éloquemment au commencement du 4e livre de ses *Fastes*. Le premier jour d'avril, les dames romaines, couronnées de myrthe, prenaient un bain à l'honneur de Vénus, et lui offraient de l'encens après avoir bu une potion de lait, de miel et de graines de pavot. Elles offraient aussi un sacrifice à la Fortune virile, qui leur apprenait à masquer les défauts corporels qu'elles pouvaient avoir (1).

Ce mois avait encore d'autres fêtes, comme les *Fordicidies* pour la prospérité des vaches ; les *Vulpinales*, pour celle des récoltes ; les *Palilics*, pour celle des brebis ; les *Robigales*, contre les maladies des épis de blé, etc.

Durant les trois premiers jours de mai, les Romains célébraient la fête de *Flora*. Cette déesse est la même que la *Khloris* des Grecs ; les Sabins l'appelaient *Hlore*.

La reine du mois de mai, ou *Maia*, qui passait pour la mère de Mercure, était représentée par une jeune fille magnifiquement habillée ; on la promenait sur un char couronné de feuilles et de fleurs.

Les compagnes de cette reine *Maia* arrêtaient les passants, en leur demandant de l'argent pour leur reine. Chez les anciens Grecs cela se pratiquait déjà ainsi ; les jeunes filles chantaient la célèbre *Chanson de l'Hirondelle*.

Pour en revenir aux Romains, on portait dans ces fêtes des robes où brillaient des couleurs variées, pour représenter celles dont la terre est émaillée dans cette saison ; on se couronnait de fleurs, on allumait partout des flambeaux, on ornait les portes de feuillages ; on plantait un arbre devant les maisons distinguées ou devant la porte de sa maîtresse, avec ses livrées.

Estienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France* (1596), parle ainsi de la fête de Flora : « Les Romains, pour appaiser l'ire du temps, sur les premiers jours du mois de may, avoient accoustumé de célébrer la feste de Flora, déesse des fruits, en laquelle ils se débordoient infiniment : car d'un costé la jeunesse alloit au bois, et rapportoit une infinité de rameaux dans la ville, dont elle parait les maisons ; d'un autre costé les filles de joye couroient nues au milieu des rues, ayans seulement les parties honteuses couvertes : et lors se donnoient puissance de brocarder impunément tous ceux qui se rencontroient devant elles. Il ne faut point faire de doute qu'en telles joyes publiques l'on ne fit plusieurs grands bancquets, mesmes avoient lors coutume de s'entrenvoyer des tartres et gasteaux, comme nous apprenons du poëte Ovide

(1) *Court de Gébelin, Le Monde primitif, etc.*, p. 378. (*Histoire du Calendrier.*)

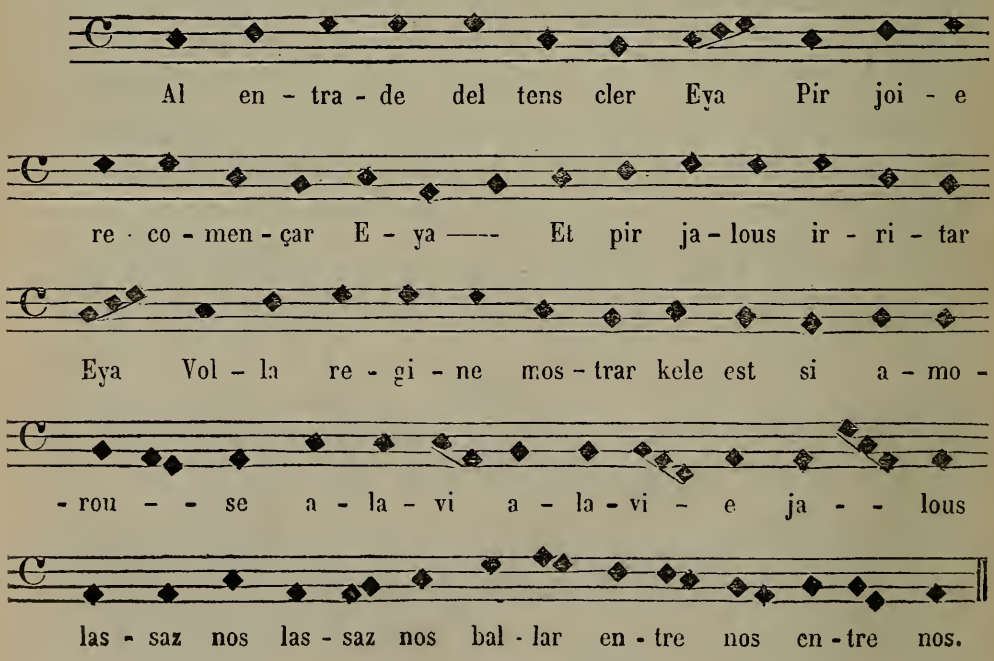
dans ses *Fastes*. Ce que j'ay veu aussi avoir esté autrefois pratiqué dans Paris au jour de la feste d'une paroisse (1). »

Malgré tous les efforts du christianisme et les anathèmes des Conciles, la fête du mois de mai, d'origine payenne incontestable, n'a pu être déracinée. Ainsi que nous l'avons observé déjà, le type ancien n'a fait que se transformer à travers la marche des siècles; l'expression, quoique modifiée selon les différentes formes du langage caractérisant les époques traversées par ces chansons du mois de mai, n'en laisse pas moins deviner son origine primitive.

Il est encore une autre modification que ces chansons subissent, ce sont les différents couplets interpolés, provenant des mœurs particulières à chaque pays, à chaque province, qui leur adjoignent leurs us et coutumes du moment.

C'est avec intention que nous avons évité de parler des chansons et des usages de *Noël*, des *Epîtres farcies*, du *Roi boit*, du *Nouvel an*, etc., nous proposant de traiter ces divers sujets dans un travail spécial.

Un manuscrit de la biblothèque impériale (fonds Saint-Germain, n° 1989) renferme la *Chanson d'avril* qui suit. M. Leroux de Lincy (2) fait remonter cette pièce au XIIe siècle; elle est en dialecte poitevin, formé avec le français usité en Normandie et le provençal, très-cultivé à la cour des comtes de Poitou.



(1) C'était sans doute le pain bénit qu'on s'envoie aujourd'hui.

(2) *Recueil de chants historiques français*, 1845, tome 1er, page 76.

TRADUCTION :

A l'entrée du beau temps, Eya ! pour ramener la joie et pour irriter les jaloux, la reine veut montrer qu'elle est bien amoureuse. Allez ! allez ! jaloux, laissez-nous, laissez-nous danser entre nous, entre nous.

2.

Ele a fait par tout mandar
Eya !
Non sie jusq'à la mar,
Eya !
Pucele ni bachelar,
Eya !
Que tuit non venguent dançar
En la dance joiouse.
Alavi, etc.

Elle a fait partout mander, Eya ! qu'il n'y ait jusqu'à la mer, jeune fille ni bachelier qui ne vienne danser en la danse joyeuse. Allez, etc.

3.

Lo reis i vent d'autre part,
Eya !
Pir la dance destorbar
Eya !
Que il est en cremetar
Eya !
Que on li vuelle amblar
La regine avrillouse.
Allavi, etc.

Le roi y vient d'autre part, Eya ! pour la danse troubler, car il est dans la crainte qu'on ne lui veuille enlever la reine d'avril. Allez, etc.

4.

Mais por neient li vol far
Eya !
K'ele n'a soig de viellart
Eya !
Mais d'un legeir bachelar,
Eya !
Ki ben sache solaçar
La donne savorouse.
Alavi, etc.

Mais elle refuse d'obéir, Eya ! car elle n'a pas souci d'un vieillard, mais d'un gentil bachelier qui sache bien divertir la dame savoureuse. Allez, etc.

5.

Qui dont la véist dançar
Eya !
Et son gent cors deportar
Eya !
Ben puist dire de vertar
Eya !
K'el mont non sie sa par
La regine joiouse.
Alavi, etc.

Qui donc la vit danser, Eya ! et balancer son gentil corps, peut bien dire en vérité que dans le monde il n'y a pas sa pareille, à la reine joyeuse. Allez, etc.

Tous les trouvères et troubadours ont chanté le mois de mai ou le

renouveau; quel est d'ailleurs le poète qui n'ait rimé quelques strophes en l'honneur du printemps? Observons toutefois que chez les troubadours, ces vénérables ancêtres du lyrisme français, le mois de mai n'était qu'une entrée en matière, une espèce de prélude, car leurs chansons ne sont autre chose, pour la plupart, que des chansons d'amour : l'amour a bien quelque droit de faire parler de lui au mois de mai.

Le premier jour du mois de may
S'acquitte vers moi grandement :
Car ainsi qu'à présent je n'ay
En mon cueur que deuil et tourment, etc.

Autre :

Le premier jour du mois de may
Trouvé me suis en compagnie
Qui estoit, pour dire le vray,
De gracieuseté guarnie, etc.

Autre :

Le premier jour du mois de may
De tanné et de vert perdu,
Las! j'ai trouvé mon cueur vestu
Dieu scet en quel piteux array!

L'une des plus belles de ces chansons est la suivante, maintes fois citée :

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
De soleil raiant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oiseau
Qui en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissié son manteau.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolye
Goultes d'argent d'orfaverie;
Chascun s'abille de nouveau,
Le temps a laissié son manteau.

L'Allemagne a conservé un cantique de Pâques, déjà populaire au

milieu du XIVe siècle : *Du Lenze gut des Jahres theures Quarte*, etc. *Bon printemps, toi le quartier chéri de l'année*, etc. C'est un reste des *Meistersänger* ; ce cantique est attribué à *Conrad de Queinfurt*.

Le bel ouvrage de M. de Coussemaker : *L'art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, renferme plusieurs chansons du printemps : *Summer is icumen*, canon à six parties, par l'anonyme de Reading ; *Le premier jor de mai*, etc.

Nous citerons ici quelques chansons de mai, tirées de la collection à quatre et à cinq parties de *J. Arcadet* et autres, publiée en 1569, par A. Le Roy et Rob. Ballard.

Si planteray-je le may,
Et si ne my feindray mie
Avant la fin du vert may
D'un accord avec m'amye.
S'un tems fortune ennemie
Empesche notre desir,
Ceste perte avec usure
Dessus la gaye verdure,
Recouvrant en grand plaisir.

(16e livre.)

Soyons joyeux sur la plaisant'verdure
A ce beau may
Tant doux, tant frez et gay,
Il resjouist tout cœur qui dueil endure
Soyons joyeux sur la plaisant'verdure.

(17e livre.)

Puisque ce beau moys
Va nous invitant
A prendre ses loix
Nature invitant
Je danseray tant et tant
Soubz le may
Que rendray
Content mon amy tant gay.

(19e livre.)

Les *Chansons musicales à 4 parties*. imprimées en 1530, par Pierre Attaignant, nous fournissent la strophe suivante :

Ce moys de may, ce moys de may
Ma verte cotte je vestiray ;

De bon matin me leveray
Ce joli, joli moys de may,
Un sault en rue je feray
Pour veoir si mon amy verray.
Je lui diray qu'il me descrotte,
Me descrottant le baiseray.

Les deux chansons suivantes, passablement graveleuses toutes deux, sont tirées de *la Fleur de la poésie françoyse*, Paris, Al. Lotrian. 1543.

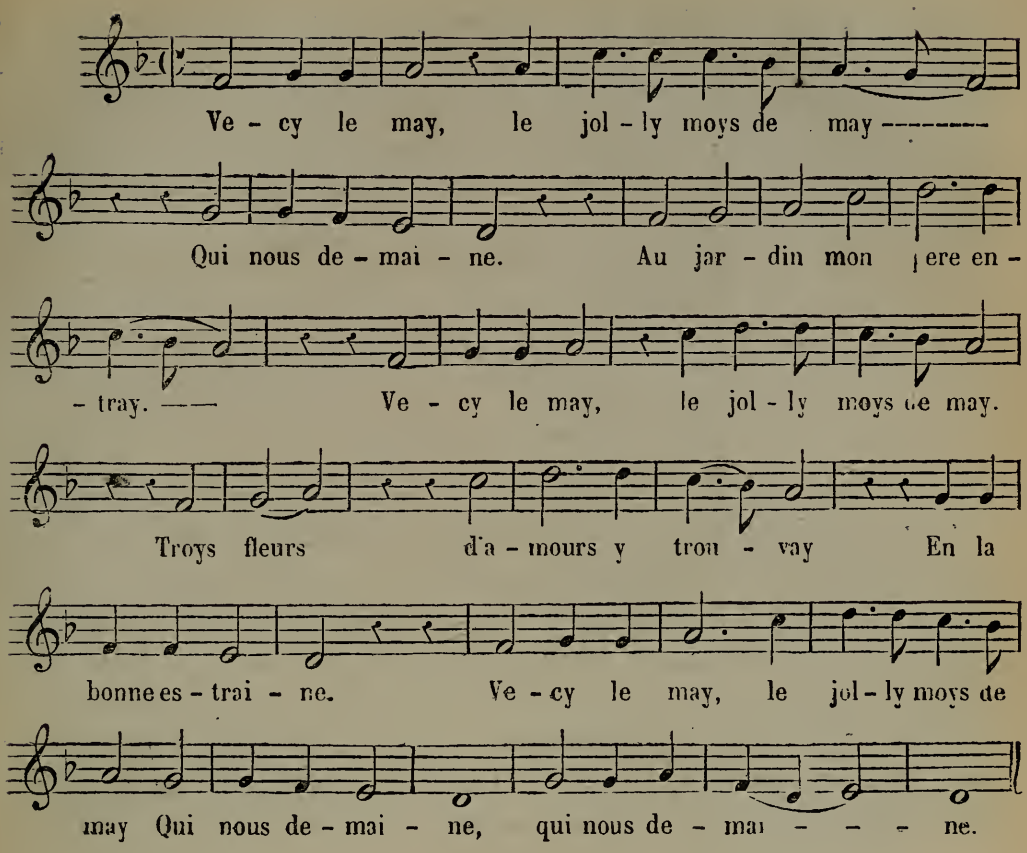
Du moys de may huictain.

Ce moys de may sur la rousée
Irons jouer pour cueillir vert
Moy et ma mignonne brousée
Regardant la fueille a lenvers,
Mais s'elle crainct le descouvert,
Des genoulx sentant la froidure,
Par moy ils seront recouvers,
Mais je seray la couverture.

Du moys de may.

Ce joly moys de may
Me donne grand esmay
Ne vous vueille desplaire,
Car ung denier je n'ay
Pour avoir le cueur gay
Et aux dames complaire,
Au verd boys m'en iray
Pour veoir si trouveray
Ma dame débonnaire,
A qui demanderay
Jouyssance, et verray
Fleur de poë.
S'il me sera contraire,
O joly moys de may
Si de toy secours ay
Que je croy débonnaire,
De m'amye au corps gay
Je pourray faire essay
Tel qu'il luy pourra plaire.

La chanson de mai suivante se trouve dans le splendide *Manuscrit de Bayeux,* devenu la propriété de la Bibliothèque impériale après la vente de M. Solar. Cette chanson ayant été transcrite vers 1510, et déjà populaire alors, on est en droit de la supposer bien antérieure à cette date.



Vecy le may, le jolly moys de may
Qui nous demaine :
Ung chapellet en feray,
— Vecy le may, le jolly moys de may —
A mamye l'envoyeray
A la bonne estraine,
Vecy le may, le jolly mois de may
Qui nous demaine
Qui nous demaine.

Vecy le may, le jolly moys de may
Qui nous demaine :
Si le prent, bon gre luy scay,
— Vecy le may, le jolly moys de may —
Ou si non, renvoye le moy,
Ung aultre amy en feray
A la bonne estraine ;
Vecy le may, le jolly moys de may
Qui nous demaine
Qui nous demaine.

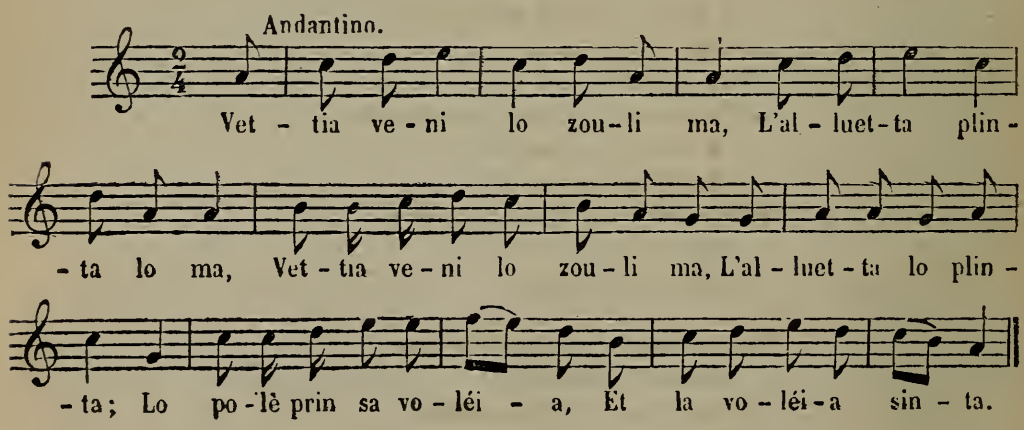
Ces mêmes paroles se trouvent notées à 4 voix, avec la musique de Woulu, dans le recueil publié en 1530 par Pierre Attaignant; c'est la

20e chanson du IXe livre. Le compositeur s'est servi de la première phrase musicale : *Voici le mai*, de la chanson populaire citée, en la contrepointant à la façon d'alors ; mais il n'a gardé que cela pour l'entrée successive des quatre voix, le reste s'en écarte totalement. La Franche-Comté nous fournit la transformation suivante de l'ancien type :

Voici le mois, le joli mois de mai,
Etrennez notre épousée !
Voici le mois, le jolis mois de mai,
Etrennez notre épousée
En bonne étrenne.
Voici le mois, le joli mois de mai
Qu'on vous amène.

Le *roi* ou plutôt la *reine* du mois de mai se retrouve en Bresse, c'est une jeune fille bien enrubannée, marchant en tête de quelques-unes de ses compagnes, auxquelles se joignent aussi les garçons. Là, comme presque partout, cette fête est un peu dégénérée : ce n'est plus guère qu'une occasion d'aller demander des gâteaux, des œufs, etc.

Nous transcrivons ici les trois jolies chansons bressanes du mois de mai, insérées page 144 dans le VIe volume des *Mémoires de la Société des Antiquaires*. 1824. Toutes les trois se chantent sur le même air.



TRADUCTION.

Le voilà venu le joli mois ;
L'alouette plante le mai :
Le voilà venu le joli mois,
L'alouette le plante.
Le poulet prend sa volée,
Et la volée chante.

Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
Lou clés de ma méia z'a ;	Les clés de ma mie j'ai ;
Vettia veni lo zouli ma,	Le voilà venu le joli mois,
Z'a lou clés de ma méia,	J'ai les clés de ma mie,
Oua, lou clés de ma méia z'a	Oui, les clés de ma mie j'ai,
Pindu à ma cintera.	Pendues à ma ceinture.
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
Laisso mario lo França :	Laissez marier le Français ;
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
Lo França se mariye.	Le Français se marie :
Laisso mario lo França	Laissez marier le Français,
Pindin que lo ma passa.	Tandis que le mois passe.
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
Allin z'y sarvi lo râ :	Allons servir le roi :
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
Allins tui à la gâra :	Allons tous à la guerre,
Allin z'y tui sarvi lo râ,	Allons-y tous servir le roi,
No li serin fédèles.	Nous lui serons fidèles.
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
Netron métro lo bon sa :	Notre maître, le bon soir ;
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois :
Da bon sa netren métro,	Bonsoir notre maître,
Vo plairet-y de vo levo	Vous plairait-il de vous lever,
Per no bailli à baëre ?	Pour nous donner à boire ?
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
La mariée n'a po sa :	La mariée n'a pas soif :
Vettia veni lo zouli ma ;	Le voilà venu le joli mois ;
La mariée est sula,	La mariée est soûle,
No, la mariée n'a po sa,	Non, la mariée n'a pas soif,
All'a biu din la fiula.	Elle a bu dans la fiole.

M. Monnier reproduit cette chanson dans ses *Traditions populaires comparées*, Paris, 1854, moins le 3e couplet ; sa version diffère quelque peu, quant à l'orthographe en dialecte : la prononciation aurait-elle varié depuis 1824 ? Ce n'est guère probable. M. Monnier voit, dans cette *clé de ma mie* une origine celtique, la Terre, sous le nom de Cybèle ; celle-ci étant représentée une clé à la main, et indiquant, suivant l'abbé Pluche dans son *Histoire du Ciel*, l'ouverture de la moisson.

Il nous paraît plus vraisemblable de croire que cette clé est l'emblème du ménage, quitte à faire remonter cette coutume aux Romains, où l'on présentait les clés de la maison à la nouvelle mariée, au moment où elle en prenait possession. *Maïa*, à ce qu'on prétend, était une des nombreuses appellations de Cybèle ; elle s'appelait aussi *Ops*, repré-

sentée avec une clé à la main : « Isidore escript qu'il fut baillé autrestois à l'image de la grand'mère, une clef pour signifier la terre, en temps d'hyver se serre, et cache en soy la semence, qui a esté respandue sur elle, laquelle venant à germer, sort dehors puis après au printemps, et pour lors on dit que la terre s'ouvre, comme tesmoigne Alexandre Napolitain, » (*Les images des dieux des anciens*, par *A. Du Verdier*. Lyon, 1581, page 250.)

Autre chanson bressane. (Voyez l'air, page 176.)

Vettia veni lo zouli ma ;
Laisso brotonno lo bois :
Vettia veni lo zouli ma,
Lo zouli bois brotonne ;
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

Du grin matin mi livera ;
Laisso brotonno lo bois.
Du grin matin mi livera ;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

On bio motsé z'amassera ;
Laisso brotonno lo bois :
On bio motsé z'amassera ;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

Avoa ca don lo laïero ?
Laisso brotonno lo bois ;
Avoa ca don lo laïero ?
Lo zouli bo brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

On ribin na se ze l'avo ;
Laisso brotonno lo bois,
On ribin na se ze l'ava :
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil homme.

Se ze l'a pas l'azettera ;
Laisso brotonno lo bois ;
Se ze l'a pas l'azettera ;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

Le voilà venu le joli mois ;
Laissez bourgeonner le bois :
De grand matin je me lèverai,
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

De grand matin je me lèverai ;
Laissez bourgeonner le bois.
De grand matin je me lèverai ;
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Un beau bouquet j'amasserai ;
Laisser bourgeonner le bois ;
Un beau bouquet j'amasserai ;
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Avec quoi le lieras-tu donc ?
Laissez bourgeonner le bois ?
Avec quoi le lieras-tu donc ?
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentilhomme.

Un ruban noir si je l'avais ;
Laissez bourgeonner le bois :
Un ruban noir si je l'avais.
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Si je ne l'ai pas, je l'achèterai ;
Laissez bourgeonner le bois ;
Si je ne l'ai pas, je l'achèterai ;
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

O don bin ze l'improntera;
Laisso brotonno lo bois :
O don bin ze l'improntera;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Le bois du zintil-homme

Ou bien je l'emprunterai;
Laissez bourgeonner le bois;
Ou bien je l'emprunterai.
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Troisième chanson bressane :

Vettia veni lo zouli ma,
Lou feilles mariyeran ;
Vettia veni lo zouli ma :
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

Le voilà venu le joli mois;
Les filles nous marierons;
Le voilà venu le joli mois :
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

Din mon zardin quin le vindra,
Lou feilles mariyeran ;
Din mon zardin quin le vindra,
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

Dans mon jardin quand elle viendra;
Les filles nous marierons,
Dans mon jardin quand elle viendra ;
Nous mariérons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

On bio motsé li baillera ;
Lou feilles mariyeran.
On bio motsé li baillera ;
No mariran lou feilles.
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

Un joli bouquot je lui donnerai;
Les filles nous marierons.
Un joli bouquet je lui donnerai;
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

A cui que te lo baillero ?
Lou feilles mariyeran ;
A cui que te lo baillero ?
No mariran lou feilles.
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zoulyes.

A qui le donneras-tu ?
Les filles nous marierons,
A qui le donneras-tu ?
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

A ma méia se ze l'ava,
Lou feilles mariyeran;
A ma méia se ze l'ava,
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

A ma mie si je l'avais;
Les filles nous marierons,
A ma mie si je l'avais.
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

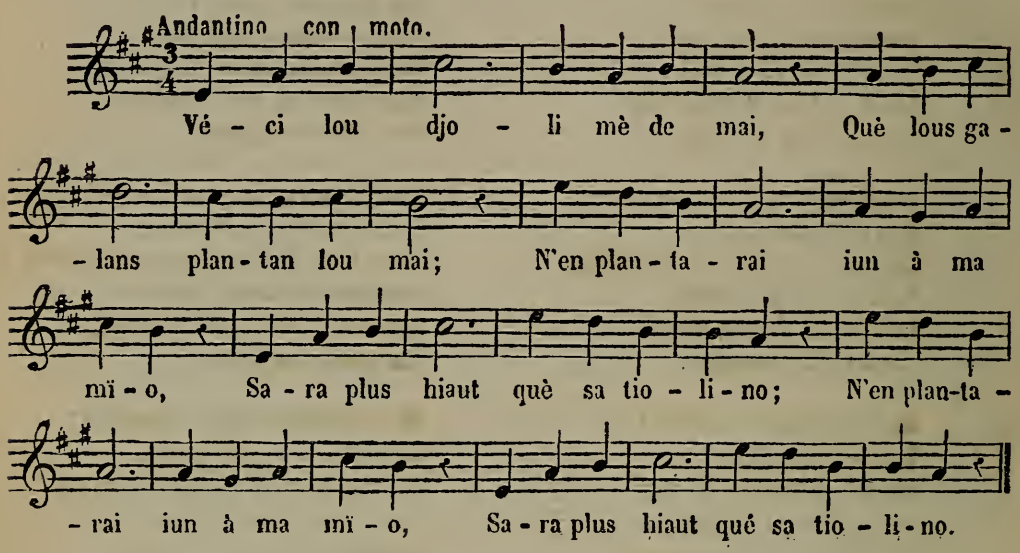
De qué flanc te l'attassero ?
Lou feilles mariyeran,
De qué flanc te l'attassero ?
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

De quel côté l'attacheras-tu ?
Les filles nous marierons :
De quel côté l'attacheras-tu ?
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

Y est du gâsse o bin du dra:
Lou feilles mariyenan,
Y est du gâsse o bin du dra.
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

C'est du gauche ou bien du droit;
Les filles nous marierons:
C'est du gauche ou bien du droit.
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

Le Dauphiné nous fournit une jolie chanson de mai en dialecte; elle est connue dans une grande partie de la Provence :



TRADUCTION.

Voici le joli mois de mai,
Que les amoureux plantent le mai :
J'en planterai un à ma mie,
Il sera plus haut que son toit.

Li boutarèn per lou garda
Oun soudar dé tchaqué cotà;
Qui boutaren per santinello?
Saro lou galan dè la bello.

Ah! què mé fatchanò per tu
Si ta mïo l'avéo vègu :
Ta mïo n'amo quoquès autrès,
Et sé mouquarò dé nous autrès.

Mi savon ben cé qué faré;
Mi m'en irai, m'eñbarquarái;
Mi m'en irai dret à Marseillo,
Et n'en pensarai plus à iello.

J'y mettrai pour le garder
Un soldat de chaque côté;
Qui mettra-t on comme sentinelle?
Ce sera le galant de la belle.

A quoi te servira
Quand ta mie l'aura vu?
Ta mie en aime d'autres,
Et se moquera de nous.

Je sais bien ce que je ferai,
Je m'en irai, je m'embarquerai;
Je m'en irai droit à Marseille,
Et je ne penserai plus à elle.

Quand dé Marseillo révendré
Devant sa porte passaré;
Démandarai à sa vésino :
Coumé sé porto Cathérino ?

« Cathérino sé porto bien,
Et l'on marià l'y o bien longten,
Aub' un moussieu dé la campagno,
Qué li fait bien fairé la damo.

N'en porto lou tchapet borda
Et l'épéio à son cotà;
La noriro sans ren fairé
Què non pas ti mauvais cardairé.

— Quand de Marseille vous reviendrez
Devant sa porte passerez.
Demanderez à sa voisine :
Comment se porte Catherine?

— Catherine se porte bien,
Elle est mariée il y a bien longtemps
A un monsieur de la campagne,
Qui lui laisse bien faire la dame.

Il porte le chapeau bordé
Et l'épée à son côté;
Il la nourrit sans qu'elle fasse rien,
Ce ne serait pas ainsi avec toi, mau-
[vais cardeur de laine.

Cette chanson se dit ordinairement à la *fête des laboureurs*, la nuit du 30 avril, aux environs de Valence.

Un historien provençal (Bouche), remarque à son tour que cette fête de *Mayo* doit être un reste des fêtes de Vénus ou de la déesse Flore. Chez les Romains, cette fête existait sous le nom de *Majuma* ; négligée pendant un certain temps, elle fut rétablie par une loi des empereurs Arcadius et Honorius.

M. Damase Hinard, dans ses *Chants populaires de la Provence*, donne quelques chansons du mois de mai, comme :

La roso de mai
Es pànca 'spandido,
A qu la dounarai?
A Thereso ma mio.
Point de roso,
Point de flours,
Belo filho reviratz-vous.

La rose de mai
S'est épanouie,
A qui la donnerai-je?
A Thérèse, ma mie.
Point de rose,
Point de fleurs,
Belle fille, retirez-vous.

Ou bien encore :

Quand ven lou mes de mai
Les toundeires venoun,
Toundoun la nuects, toundoun lou jour.
Pendant un mes, et quinze jours.
Et tres semanos,
Toundoun la lano
D'aqueles blancs moutons.

Quand vient le mois de mai,
Les tondeurs viennent,
Ils tondent la nuit, ils tondent le jour,
Pendant un mois, et quinze jours,
Et trois semaines,
Ils tondent la laine
De ces blancs moutons.

Quant à cette dernière, les Provençaux ne l'auraient-ils pas empruntée à *Gautier Garguille?* L'une de ses chansons commence par la strophe suivante :

Il nous faut avoir des tondeurs
En nos maisons,
C'est pour tondre la laine à nos moutons.
Tondez la nuict, tondez le jour ;
Tondez-les tous les quinze jours,
Et tous les trois semaines;
Et puis les compagnons viendront
Qui ton, qui ton, qui tonderont
Qui tonderont la laine.

Dans la chanson provençale citée, le mois de mai n'est qu'une entrée en matière ; après les tondeurs viennent les laveurs, les cardeurs, les marchands, les fabricants, les tailleurs, les chalands, etc., et chacun de ces spécialistes s'y trouve pendant *un mois et quinze jours, et trois semaines,* absolument comme dans la chanson de Gautier Garguille.

La Statistique des Bouches-du-Rhône fait remonter l'origine de ces fêtes du solstice d'été en Provence aux Maures ; Fauriel, dans son *Histoire de la poésie provençale*, l'attribue aux Phocéens.

La chanson suivante est empruntée au *Romancero de Champagne*, de M. Tarbé, vol. I, p. 53. Il est à regretter que cette publication ne soit pas accompagnée des airs, une chanson populaire sans l'air n'est que la moitié d'un tout.

Voici le mois de mai,
Lon la la, tire lire,
Voici le mois de mai,
Que donnerai-je à ma mie ? (*bis*)

Nous lui plant'rons nn mai,
Lon la la, tire lire,
Nous lui plant'rons un mai
Devant sa porte jolie. (*bis*)

Tout en plantant le mai,
Lon la la, tire lire,
Tout en plantant le mai,
Nous demand'rons la fille. (*bis*)

Nous demand'rons la jeune,
Lon la la, tire lire,
Nous demand'rons la jeune,
Car c'est la plus jolie. (*bis*)

La vieill' qui monte en haut,
Lon la la, tire lire,
La vieill' qui monte en haut,
Qui pleure et qui soupire. (*bis*)

Son père, qui l'entend,
Lon la la, tire lire,
Son père qui l'entend :
— Que vous faut-il, ma fille? (*bis*)

— Ma sœur a des amants,
Lon la la, tire lire,
Ma sœur a des amants,
Et moi je restrai fille. (*bis*)

Consolez-vous, ma fille,
Lon la la, tire lire,
Consolez-vous, ma fille,
Nous vous marierons riche. (*bis*)

A un vendeur d'oignons,
Lon la la, tire lire,
A un vendeur d'olgnons
Et marchand de pommes cuites. (*bis*)

S'en va parmi la ville,
Lon la la, tire lire,
S'en va parmi la ville,
En criant aux pommes cuites. (*bis*)

A quatre pour un sol,
Lon la la, tire lire,
A quatre pour un sol,
C'est d' la bonn' marchandise.

Dans quelques villages de la Lorraine, les jeunes filles se réunissent le premier dimanche de mai, et, conduisant avec elles une enfant habillée de blanc et couverte de rubans et de fleurs, elles vont de maison en maison, où elles chantent une chanson à laquelle on a donné le nom de *Trimâza*. Elles font une quête, et on leur donne, soit de l'argent, soit des œufs, soit du chanvre, etc. A chaque refrain de la chanson, deux personnes, qui tiennent l'enfant par la main, le font sauter en chantant. Cette espèce de cérémonie champêtre est destinée à annoncer et à célébrer le retour du printemps (1).

Lo tri mâ ça.
C'est le mai, le joli mai,
C'est le mai, le *tri mâ ça.*
Bonne dame de céans
Faites du bien pour Dieu le Grand,
Et des œufs de vos gelines,
De l'argent de votre bourse,
C'est le mai, le joli mai,
Le joli *tri mâ çâ.*

(1) Poésies populaires de la Lorraine, Nancy, 1854.

En revenant de voir vos blés
Nous les avons trouvé sarclés,
Le doux Jésus en soit béni ;
De vos vignes et de vos blés
Au *trimâça :*
C'est le mai, le joli mai,
Le joli *tri mâ ça.*

Quand votre mari reviendra des champs,
Priez le Bon Dieu qu'il le renvoye
Ni plus ni moins content,
Voyant que les blés se portent bien ;
Au *tri mâ ça* :
C'est le mai, le joli mai,
Le joli *tri mâ ça.*

Nous n'essaierons pas de donner l'explication de *Trimâça* ou *Trimâzo*, les Lorrains ne nous ayant pas encore renseigné eux-mêmes sur l'étymologie de ce mot dans leurs publications. Oberlin, dans son *Essai sur le patois lorrain*, 1775, n'en parle pas ; S.-F. Fallot, dans ses *Recherches sur le patois de Franche-Comté, de Lorraine et d'Alsace*, 1828, n'en dit mot ; le petit glossaire des poésies de la Lorraine ne renferme pas ce mot, et M. Jaclot de Saulny, dans son *Vocabulaire patois du pays Messin*, met tout bonnement à la suite du mot *Trimazos* : « Chansons et danse que les jeunes filles font le premier dimanche de mai. » Cela ne voudrait-il pas dire : c'est le trois mai : *tri ma ço?* Pour cela, il faudrait supposer qu'en Lorraine les fêtes du printemps se célébraient le trois mai. Nous avons entendu donner une autre explication : *tri mazo*, trois jeunes filles, en admettant que d'habitude ces chansons soient dites par trois jeunes filles.

On appelle *trémois* les petits blés qui ne mettent que trois mois à pousser ; ce mot ne laisse pas que d'avoir un air de famille avec trimazos.

Le mot *trémousser* vient de *tremere*, trembler, et dans son acception vulgaire, *se trémousser* pourrait également se rapporter à des jeunes filles qui dansent, les *trimazettes* ou *trimouzettes*, comme on dit en Champagne, car cette province a aussi ses chansons de trimouzettes :

Trimouzette ! belle femme de céans,
Nous revenons d'avas les champs ;
Nous 'ons trouvé les blés si grands,
La blanche épine en florissant,
Son fils Jésus, belle femme de céans.

Si nous venons devant votre porte,
C'est pas pour boire ni pour manger :

C'est pour aider à avoir un cierge,
Pour y lumer la Sainte Vierge,
Son fils Jésus, belle femme de céans.

Un petit grain de votre farine,
Ne nous faites pas tant demander ;
Notre Dame est bonne assez
Pour vous bien récompenser,
Son fils Jésus, belle femme de céans.

Les Trimazots.

No v'là au temps des trimazots,
Qui vont chanter pé monts, pé vaux !
Volea savoué tot plein de novelles
Sur les guechons (garçons). sur les bachelles (jeunes filles)?
O trimazos !
Ç'at le maye
O mi maye :
Ç'at le joli mois de maye.
Ç'at le trimazots !

Tarbé, *Romencero de Champagne.*

Une autre chanson du mois de mai, en Lorraine, est citée par Jaclot de Saulny. Celle-ci est une chanson satyrique ; elle l'est même tellement que nous nous abstiendrons de traduire certains couplets.

O trimazos !
C'est le mai, c'est le mai,
C'est le joli mois de mai.
C'est le trimazos.

Nous revenons des champs,
Nous avons trouvé les blés si grands ;
Les avoines ne sont pas si grandes,
Les aubépines sont florissantes.
O trimazos !

Ce sont les filles de Saunin,
Qui se sont levées de bon matin,
Pour mettre du lard rance au pot,
Et pour faire voir qu'elles sont gentilles,
O trimazos !

Ce sont les filles de Rozieulles
Qui s'en vont cueillir des cornouilles,
Mais les cornouilles sont pourries,
Elles s'en reviennent au village bien attrapées.
O trimazos !

(1) *Les passe-temps lorrains*, Metz, 1854.

C'est le maire de Plièteville.
Qui donne la chasse aux belles filles,
Avec un vieux balai,
On dirait que c'est pour les détruire.
O trimazos!

Ce sont les vilaines filles de Woippy
Qui ne font jamais leur lit
Que les jours de fête, une fois par an,
Et qui ne balayent jamais leur chambre.
O trimazos!

....
.....

Mesdames, nous vous remercions,
Ce n'est pas pour nous que nous chantons,
C'est pour la Vierge et son enfant,
Qui prie pour nous au firmament.
O trimazos!

C'est le mai, c'est le mai,
C'est le joli mois de mai,
C'est le trimazos.

Ce dernier couplet se rapporterait plutôt à un noël.

Les poésies populaires de la Lorraine nons fournissent encore la chanson de mai suivante :

Un beau monsieur nous avons trouvé,
Dieu lui donne joie et santé,
Ayez le mai, le joli mai!

Que Dieu lui donne joie et santé,
Et une amie à son gré :
Ayez le mai, le joli mai!

Donnez-nous votre chapeau,
Un petit bouquet nous y mettrons ;
Ayez le mai, le joli mai!

Mon beau monsieur, à votre gré,
Aujourd'hui vous nous donnerez :
Aye le mai, le joli mai !

Ce sera pour la Vierge Marie,
Si bonne et si chérie :
Ayez le mai, le joli mai !

Comme nous l'avons déjà observé, les chansons de mai de nos jours sont devenues des chansons de mendiants : nous laissons le mot, quelque masqué qu'il puisse être par les deux pauvres bouts-rimés :

Ce sera pour la Vierge Marie
Si bonne et si chérie.

V. Fournel (1) cite les deux strophes suivantes à propos des chansons de mai de la Lorraine :

En allant promener aux champs,
J'y ai trouvé les blés si grands,
Les aubépines florissant.
En vérité, en vérité,
C'est le mois, le joli mois,
C'est le joli mois de mai !

Dieu veuill' garder les vins, les blés,
Les jeunes filles à marier,
Les jeun' garçons pour les aimer.
En vérité, en vérité,
C'est le mois, le joli mois,
C'est le joli mois de mai.

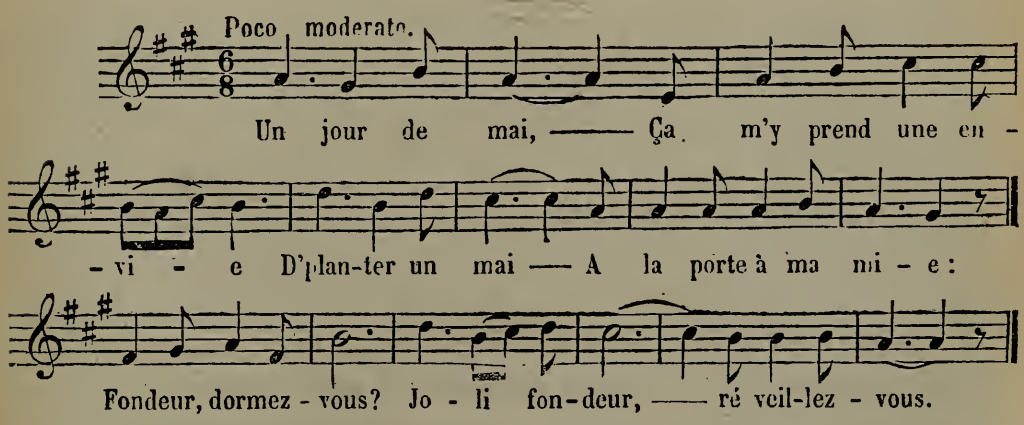
Ce *en vérité, en vérité*, remplace bien gauchement le mot *trimâzo*. Cette chanson est incomplète ; voici deux strophes qui lui appartiennent encore :

J'prions pour qu'il soit bien content,
A trouvé ses blés bien portants.
O trimâzo, etc.

(Dernière strophe)

Bonn' dame qui logez céans,
Pour vous nous prions Dieu le Grand,
Donnez-nous des œufs ou de l'argent.
O trimâzo, etc.

Voici une jolie chanson de mai du Poitou, empruntée à l'ouvrage en deux volumes de M. J. Bujeaud, *Chants et chansons populaires des provinces de l'ouest* :



(1) *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1858.

« Plantez pas là, il me serait ravie. »
Son père en haut qu'entendait tous ces dires :
Fondeur, etc.

« Beau marinier, tu n'auras pas ma fille,
N'as pas vaillant sa robe et sa chemise » :
Fondeur, etc.

« J'ai bien vaillant sa robe et sa chemise,
J'ai trois cents bœufs, là-bas dans ma prairie :
Fondeur, atc.

« Quatre cents mul's dedans mon écurie,
Cinq cents moutons dedans ma bergerie :
Fondeur, etc.

« Trois beaux vaisseaux dessus la mer jolie,
Un chargé d'or, l'autre d'argenterie :
Fondeur, etc.

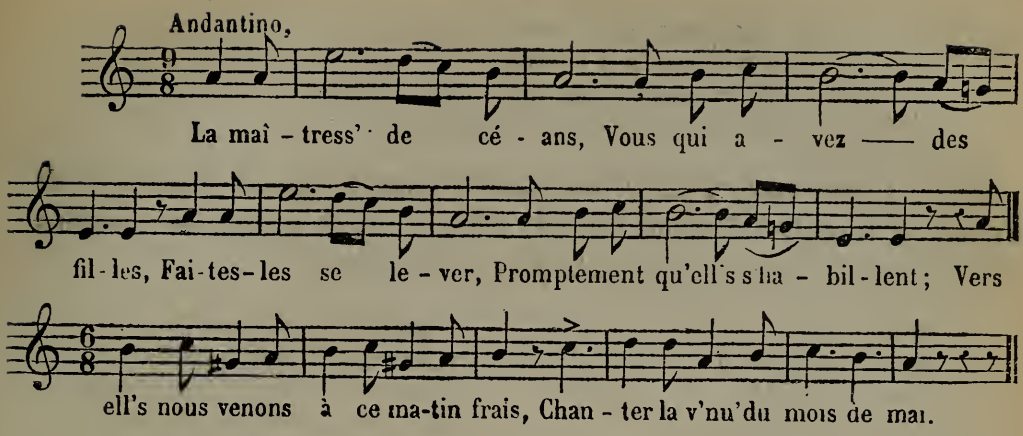
« L'autre est chargé de trois bell's joli's filles,
Un' qu'est ma sœur et l'autre ma cousine :
Fondeur, etc.

« L'autre qui n' m'est rien, je crois qu'ell' s'ra ma mie,
C'est bien cela que les mariniers disent :
Fondeur, etc.

Ah! si j'étais petite alouette grise,
Je m'en irais sur la barque à ma mie :
Fondeur, etc.

Les amoureux offrent des bouquets à leur mie, en tapinois, ce sont des fleurs parlantes : réséda, souci, myrthe, myosotis, lierre, etc. On voit que les amoureux du Poitou possèdent à fond leur dictionnaire du *langage des fleurs*. Par exemple, une fillette qui aura failli, trouvera un énorme chou (les enfants y poussent); une coquette verra une cardonette se pavaner à sa fenêtre, puis des soleils, des chardons, etc.

La chanson de mai qui va suivre a été recueillie également en Poitou ; elle se trouve, avec quelques variantes, dans la brochure de M. Ampère : *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*. La version de M. Ampère vient de Saint-Brieuc, et dans le vers final des deux premières strophes, on promet des *bagues d'or* et des *diamants*, générosité qui ne se remarque point dans notre version du Poitou.



Entre vous, braves gens,
Qu'avez des bœufs, des vaches,
Levez-vous d' bon matin,
Allez aux pâturages;
Ell's vous donn'ront du beurre, aussi du lait,
A l'arrivée du mois de mai.

Entre vous jeunes fill's,
Qu'avez de la volaille,
Mettez la main au nid,
N'apportez pas la paille;
Apportez-nous en dix-huit ou bien vingt,
Mais n'apportez pas les couvains.

Si voulez nous donner
Ne nous fait's pas attendre,
Nous avons encor loin :
Le point du jour avance;
Donnez-nous vit' des œufs ou de l'argent,
Et renvoyez-nous promptement.

Si n'voulez rien donner,
Donnez-nous la servante;
Le porteur de panier
Est tout prêt à la prendre;
Il n'en a point, il en voudrait pourtant
A l'arrivé' du doux printemps.

Si vous donnez des œufs,
Nous prierons pour la poule;
Si vous donnez de l'argent,
Nous prierons pour la bourse;
Nous prierons Dieu, aussi Saint-Nicolas,
Que la poule mange le renard.

En vous remerciant :
Le présent est honnête;

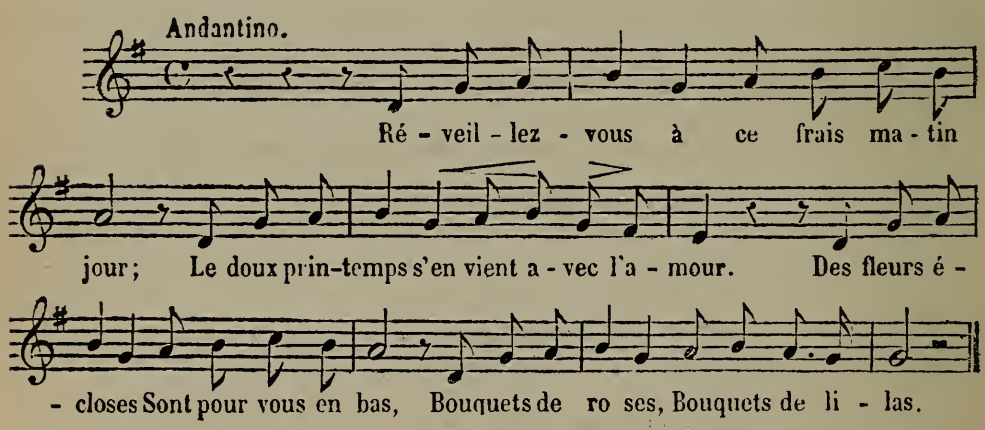
Retournez vous coucher,
Barrez port's et fenêtres;
Pour nous, j'allons toute la nuit, chantant
A l'arrivé' du doux printemps.

M. de Coussemaker, dans ses *Chants populaires des Flamands de France*, donne une chanson de mai; elle est rangée parmi les chansons morales et mystiques ; en voici la première strophe :

De zoete tyden
Van het meysaizoen
Gaen ons verbliden
Door hun jeug dig groen.
Den mey van deugden
En van heyligheyd
Brengt meerder vreugden
Tot ons zœligheyd.

Le doux mois de mai va nous réjouir par sa tendre verdure. Le mai des vertus et de la sainteté nous apporte plus de bonheur et de sanctification.

L'air de cette chanson est tout gracieux; on verra sans peine que notre texte français n'est point une traduction du texte flamand.



Voici le jour, c'est trop longtemps dormir...
Réveillez-vous, le mai s'en va fleurir!
Pour vous, charmante,
Nos cœurs sont ouverts,
L'amour y chante
Ses premiers concerts.

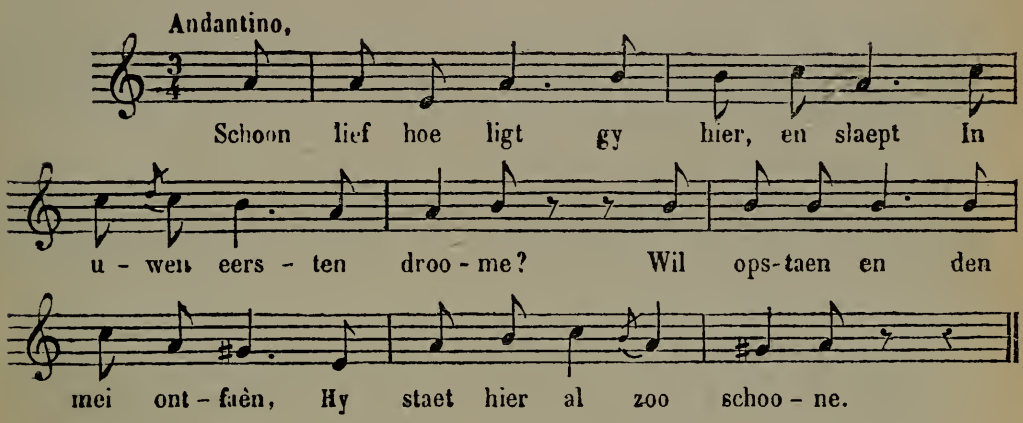
J.-F. Willems, *Recueil des anciennes chansons flamandes* (1) (il s'agit ici des Flamands de la Belgique), observe que la coutume de planter des mais n'est pas encore oubliée parmi le peuple, et qu'elle y est même toute vivace.

(1) Gand, 1848, in-8.

Cette collection de Willems renferme deux chansons de mai ; l'une débute ainsi :

Laet ons,
Laet ons de mey wat loven,
Met love heeft hy bestoven
Die hoven,
Noort ende suut :
Ghelyc die rosen die staen in cruut,
Zo neemt hy uut.

Voici la seconde :



Les Français du Canada ont aussi leurs chansons de mai :

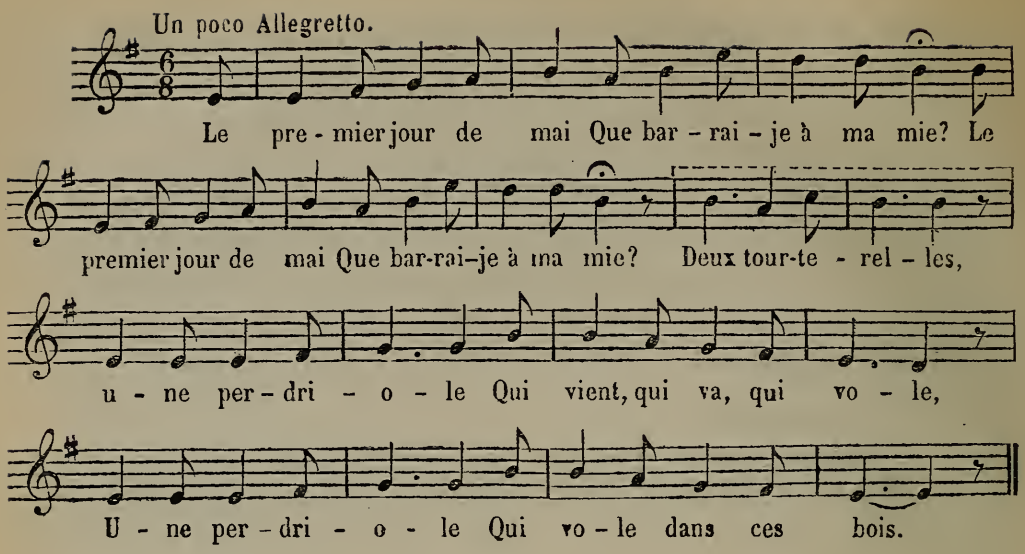
Derrière chez nous y a-t-une pomme :
Voici le joli mois de mai,
Qui fleurit quand y' ordonne ;
Voici le joli mois qu'il donne,
Voici le joli mois de mai (1).

Nous rappelerons ici que, sous François Ier, une expédition française, commandée par Jean Varazain, aborda au Canada, et en prit possession au nom du roi de France.

La fondation de Québec date de 1608, elle est due à des Français, et, quoique depuis le traité de 1763 le Canada appartienne à l'Angleterre, la colonie française y existe encore, elle est même assez nombreuse. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver dans ce pays lointain beaucoup de nos airs populaires ; il y en a d'autres qui ont pris naissance au Canada même, toujours en langue française. La chanson de mai suivante est tirée du recueil publié à Québec par M. Ernest Gagnon (2) :

(1) *Recueil de littérature canadienne*, publié par J. Huston Montréal, 1848 50, quatre vol. in-8.

(2) *Chansons populaires du Canada*, recueillies et publiées avec annotations par E. Gagnon, Québec, 1865 ; in-8°.



Les deux mesures surmontées d'un pointillé ne se disent qu'à la seconde strophe. Les couplets de cette chanson ne varient qu'à ces mêmes deux mesures qu'on répète autant de fois que l'exigent les nouveaux versicules ajoutés :

2 Deux tourterelles.....
3 Trois rats des bois.....
4 Quatr' canards volant en l'aire.....
5 Cinq lapins grattant la terre.....
6 Six chiens courant.....
7 Sept vach's à lait.....
8 Huit moutons avec leur laine.....
9 Neuf chevaux avec leurs selles.....
10 Dix veaux bien gras.....

III.

Fêtes du mois de Juin. — Feux de la Saint-Jean.

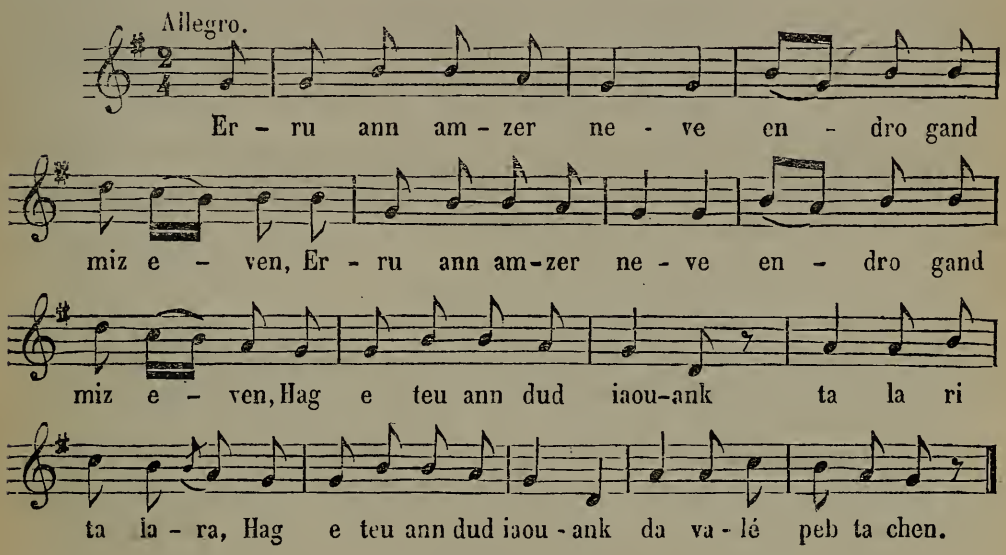
A l'époque païenne la plus reculée, celle où l'homme, ayant perdu l'idée de son créateur, se trouva livré à ses instincts matériels, il n'est point de manifestation de la nature qui ait dû frapper plus puissamment son imagination que celle du soleil :

Lumière et chaleur, images de la vie ; en opposition avec le froid et l'obscurité, images de la mort.

Les fêtes du soleil célébrées au solstice d'été, époque où l'astre-roi est le plus ardent, n'ont donc rien d'étonnant.

L'opinion que les fêtes païennes du mois de juin ont été transformées en celles de la Saint-Jean par le christianisme se trouve confirmée par les nombreuses et rigoureuses défenses des conciles, condamnant les anciens rites.

D'après M. de la Villemarqué (1), la fête du mois de juin est une des plus anciennes de la Bretagne. Elle existe encore en Cornouailles, et c'est près d'un dolmen qu'on danse et que les jeunes filles viennent déposer leurs bouquets. Un concile tenu à Nantes, en 658, interdit également ces offrandes. Le patron de la fête est un jeune homme qui porte un nœud de rubans bleu, vert et blanc à sa boutonnière ; ce sont les anciennes couleurs emblématiques des druides ; il choisit sa danseuse et ouvre le bal. A la nuit tombante, on s'en retourne par les bois et les prés, en se tenant par le petit doigt, et en répétant la chanson suivante :



TRADUCTION :

Voici le temps nouveau de retour avec le mois de juin, le temps où les jeunes gens s'en vont partout se promener ensemble. — Les fleurs sont ouvertes aujourd'hui dans les prés, et les cœurs des jeunes gens aussi, en tous les coins du monde. — Voici que les aubépines fleurissent et répandent une douce odeur, et que les petits oiseaux s'accouplent. — Venez avec moi, douce belle, vous promener dans les bois ; nous entendrons le vent frémir dans les feuilles..... Et l'eau du ruisseau murmurer entre les cailloux, et les oiseaux chanter gaiement à la cime des arbres..... chanter chacun sa chansonnette, chacun à sa manière ; ils charmeront notre esprit et réjouiront notre cœur.

Les feux de la Saint-Jean existent aussi dans certaines parties de la Bretagne. On s'y dispute avec ardeur la couronne de fleurs qui domine le feu, et l'on conserve un des tisons du foyer ; ce tison, placé près du lit entre un buis bénit et un morceau de gâteau des Rois, préserve du tonnerre, de l'incendie et de la grêle.

(1) *Chants populaires de la Bretagne*, 7e édit., 1867, p. 430.

Dans la plupart des provinces de la France, le jour de la Saint-Jean est mis à profit par les jeunes garçons pour aller demander aux habitants des fermes et des villages des œufs (1) ou des galettes, sous prétexte de recueillir des matériaux pour le feu de la Saint-Jean. Dans quelques provinces de l'Est, on chante :

Nous venons
Avec des piques, avec des sabres
Pour atteindre les œufs.
Les fleurs sont rouges de feu,
Le vin pétille hors du sein de la terre.
Donnez-nous des œufs
Pour le feu de la Saint-Jean ;
L'avoine est bien chère,
De l'avoine, de l'avoine,
Donnez-nous une bûche.

A cette chanson hétéroclite, nous préférons la suivante :

Les chên's, aussi les buissons
Ont de nouvell's chansons,
Les feuill's sont devenu's roses,
Nous chantons à plein' voix,
Donnez-nous quelque chose :
Du bois ! du bois !

En Allemagne, comme en France, on allumait le jour de la Saint-Jean, dans les églises catholiques, des cierges bénits avec lesquels on se promenait, soit dans les villes, soit autour des champs. Dans certaines localités, ces cierges étaient entourés de fleurs ou bien couverts de peintures.

D'autres fois on habillait un petit garçon ou une petite fille, en les attifant de rubans, une couronne de fleurs sur la tête ; on les promenait ainsi : c'était l'*ange de la Saint-Jean* ou le *petit saint Jean*, expression qui s'est conservée chez nous en France pour désigner un bel enfant, et se dit maintenant le plus souvent sous forme de raillerie. Il y a des villages où les garçons et même les filles sautent par-dessus le feu de la Saint-Jean, et ces tours de force, quand ils réussissent, promettent un complet bonheur à celui ou à celle qui l'a accompli. Dans les Pyrénées, le feu de la Saint-Jean s'appelle le *Haille*, et il faut le franchir neuf fois pour s'assurer de la prospérité.

Au moyen âge, certaines abbayes prétendaient avoir le privilége ex-

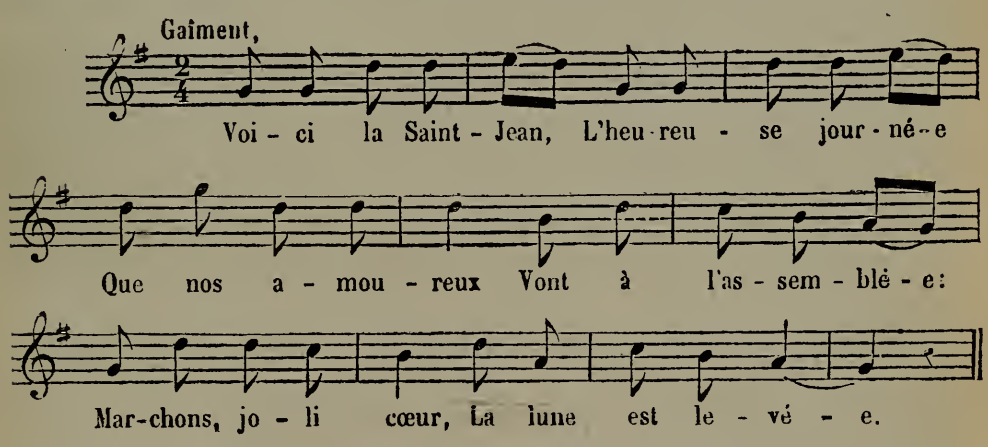
(1) Chez les anciens Germains, les œufs et les porcs étaient les emblèmes de la fécondité. L'œuf, qui par la chaleur s'éveille à la vie, est l'image de la terre qui se féconde au printemps.

clusif d'allumer et de bénir les feux de la Saint-Jean. Et pourtant, le concile de Constantinople, *in trullo canon* 65, censurait déjà les chrétiens qui allumaient des feux à la nouvelle lune devant leurs maisons et sautaient par dessus.

Le livre curieux sur les *Énervés de Jumièges*, par M. Langlois (Rouen, 1838), nous fournit quelques détails curieux.

Le 23 juin, veille de la saint Jean-Baptiste, une confrérie de ce nom va prendre au hameau de Conihout le nouveau maître de cette pieuse association ; ce maître s'appelle le *Loup-Vert*. On chante l'hymne de Saint-Jean, puis, au bruit des fusillades, on va chercher le curé, qui conduit le cortége à l'église, où l'on chante Vêpres. On danse jusqu'au soir devant la maison du *Loup-Vert*. Alors s'allume le bûcher de la Saint-Jean par un jeune garçon et une jeune fille parés de fleurs. Après le *Te Deum*, on entonne une parodie de l'hymne *ut queant laxis ;* durant ce temps, le loup en costume et les confrères de même, se tenant tous par la main, tâchent d'attraper le loup désigné pour l'année suivante.

Les cantiques sont suivis de la jolie chanson profane que voici :



Que nos amoureux
Vont à l'assemblée ;
Le mien y sera,
J'en suis assurée :
Marchons, joli cœur,
La lune est levée.

Le mien y sera,
J'en suis assurée,
Il m'a apporté
Ceinture dorée :
Marchons joli cœur,
La lune est levée.

Il m'a apporté
Ceinture dorée ;
Je voudrais, ma foi,
Qu'elle fût brûlée :
Marchons, joli cœur,
La lune est levée.

Je voudrais, ma foi,
Qu'elle fût brûlée,
Et moi dans mon lit,
Avec lui couchée :
Marchons, joli cœur,
La lune est levée.

Et moi dans mon lit
Avec lui couchée,
De l'attendre ici
Je suis ennuyée :
Marchons, joli cœur.
La lune est levée.

On fait un repas bien arrosé, auquel succèdent les chants bachiques et les danses villageoises. M. Deshayes, dans son *Histoire de l'abbaye royale de Jumièges*, reproduit la narration de M. Langlois, mais en la développant.

Cette même chanson existe en Poitou, sauf quelques variantes, dont quelques unes assez importantes ; M. Jérôme Bujeaud la donne dans ses *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest :* l'air n'est plus le même, et ne vaut pas, à notre avis, celui de Jumièges.

La coutume des *feux de la Saint-Jean* est répandue dans toute la France ; en Provence, le corps municipal avec le curé se rendent sur la place pour mettre le feu au bûcher, puis ils en font trois fois le tour, suivis par la foule des assistants ; les cloches sonnent à pleine volée et le tout finit comme finissent la plupart des fêtes provençales, par une *falandoule*, dansée autour du bûcher en cette occasion. A la Ciotat, un coup de canon donne le signal pour allumer le feu ; et, pendant qu'il brûle, les jeunes gens se jettent à la mer, et s'aspergent à qui mieux mieux, pour figurer le baptême du Jourdain. A Vitrolles on va prendre un bain dans l'étang de Berre, afin de se préserver de la fièvre pendant l'année. Aux Saintes-Maries, ce sont les chevaux qu'on fait baigner pour qu'ils ne soient pas atteints de la gale.

A Aix, on donnait jadis au feu de la Saint-Jean une grande solennité, et le conseil municipal nommait un *Roi* qui présidait les divers jeux usités dans cette circonstance. Le principal amusement était appelé *bravade*, et avait été institué vers l'époque de la mort de Louis IX. On portait dans un champ près de la ville, un gros oiseau, que l'on tirait

avec des flèches : le vainqueur était proclamé roi de la fête, et c'est lui qui mettait le feu au bûcher (c'était le *Loup-Vert*, cité tout à l'heure). Ce roi de la Saint-Jean avait en Provence certains priviléges, comme d'assister à la messe du commandeur de Malte le jour de la Saint-Jean ; puis la chasse lui était permise ; il était en outre exempté du logement des gens de guerre, du droit de piquet et de celui de la taille ; enfin il pouvait se parer de la médaille qu'on lui avait décernée.

A Marseille, le jour de la Saint-Jean, la confrérie des artisans élisait un roi de la *badache* (double hache) et cette cérémonie était anoncée la veille au son des cloches et des tambourins, et par un grand feu de joie.

Dans les communes qui avoisinent les montagnes, on va gravir celles-ci le jour de la Saint-Jean, pour assister au lever du soleil. Son apparition est accueillie par des cris de joie et au son des cornets qui retentissent dans les vallées, on met aussi en branle toutes les cloches (1).

Anciennement les magistrats de la ville de Paris faisaient dresser la veille de la Saint-Jean un immense bûcher, place de la Grêve ; le roi lui-même y mettait le feu, entouré de toute sa cour. Ce qu'il y avait de plus bizarre dans cette vieille coutume, qui remonte au moins à Louis XI, c'est qu'un panier rempli de chats et de renards était attaché au haut d'un poteau, et ces pauvres animaux étaient brûlés vifs pour le plaisir de Sa Majesté, à qui on servait ensuite une collation à l'Hôtel de Ville.

On lit dans un registre du XVIe siècle : « Payé à Lucas Pommereux, l'un des commissaires des quais de la ville de Paris, cent sous parisis, pour avoir fourny durant trois années, finies à la Saint Jean 1573, tous les chats qu'il fallait audit feu comme de coutume, et même pour avoir fourny, il y a un an, où le roy y assista, un renard, pour donner plaisir à Sa Majesté, et pour avoir fourny un grand sac de toile où estoient lesdits chats (2). »

En Lorraine, on renfermait des chats blancs dans des cages en osier qu'on plaçait sur un arbre audessus du feu de la Saint-Jean. M. Richard dans ses *Traditions populaires de la Loraine* observe que ce supplice se justifiait dans l'opinion populaire par l'idée généralement reçue, que les chats devenus vieux allaient au sabbat.

A Paris, la pratique de cette rôtisserie de chats ne fut abolie qu'à la révolution. La France, du reste, ne l'avait pas inventée, car nous lisons dans les *coutumes et traditions des provinces de France de M. A. de*

(1) *Coutumes, etc.*, de A. de Nore, déjà cité, p. 17 et suivantes.

(2) D'anciens chroniqueurs font même remonter cette coutume (à Paris) jusque sous Charles VI, où la reine Isabeau de Bavière assista à l'un de ces feux de la Saint-Jean. Cette fois-là, on brûla en même temps quelques hérétiques et grands criminels condamnés au feu.

Nore, « qu'au mois de mai, les Grecs célébraient en l'honneur de Diane, une fête que l'on nommait les *Lophries;* et que le jour du solstice, on mettait le feu à un bûcher, auquel on avait attachée des animaux et des fruits comme offrande. Cet usage d'allumer un feu à l'époque du solstice, existait surtout chez les peuples pasteurs, et cette institution avait pour objet d'appeler la faveur du ciel sur les produits de la terre. »

Les Syriens et les Hébreux avaient aussi leur fête *de la torche* ou du *bûcher :* à l'arrivée du printemps ils dressaient des arbres devant leur temple, ils suspendaient aux branches des animaux vivants, et des offrandes précieuses d'or et d'argent; après avoir promené leurs dieux à l'entour, ils y mettaient le feu (Boulanger, *l'antiquité dévoilée par ses usages*. (Liv. I, chap. I et liv. IV, chap. IV.)

L'abbé Huet, dans ses *Matinées sénonoises*, Paris 1789, consacre deux pages aux feux de la Saint-Jean, voici ce qu'il en dit : « Au temps le plus chaud de l'année, on allumait, il n'y a pas longtemps, des feux par toute la France. Il n'y a plus que les campagnes qui aient conservé cet usage. Dans quelques villages des environs de Sens, on ne manque pas d'allumer ce feu, la nuit qui précède la Saint-Jean.

Les charbons qui en résultent sont regardés comme un préservatif, je crois, contre l'incendie, et chacun en emporte chez soi. Le moyen de détruire cette superstition serait d'en supprimer l'occasion : mais l'ignorance et l'entêtement sont deux soutiens, garans de sa durée; et il ne serait pas aisé de faire renoncer ces bonnes gens à une cérémonie si ancienne, qu'on ne peut fixer ni le temps ni le lieu de son établissement..... Sainte-Foix l'attribue aux réjouissances qui avaient lieu chez les Grecs et les Romains, aux publications de paix et aux nouvelles des victoires remportées sur l'ennemi. « Ces réjouissances, dit-il, étaient toujours accompagnées de sacrifices où l'on allumait de grands feux pour brûler les victimes.

Nous avons eu l'esprit de conserver les feux, sans avoir de victîmes à brûler. » (Et les chats!...) On a prétendu, selon Voltaire, que c'était une très vieille coutume pour faire souvenir de l'ancien embrasement de la terre, qui en attendait un second.

J'ai lu ailleurs que ce feu était d'abord une illumination, dont la tradition remonte presque jusqu'à la prédiction qu'en a faite Jésus-Christ. Du temps de Saint-Bernard, ajoute-t-on, elle était déjà convertie en feu de joie, et ce docteur fait remarquer que cette cérémonie était si universellement pratiquée de son temps, qu'elle s'observait même chez les Turcs et les Sarrasins. L'origine que donne Gébelin, me paraît la plus vraisemblable.

Les feux de la Saint-Jean, dit-il, ont succédé aux feux sacrés allumés

à minuit, chez les Orientaux, qui figuraient par cette flamme le renouvellement de leur année. Ces feux de joie étaient accompagnés de vœux et de sacrifices pour la prospérité des peuples et des biens de la terre. On dansait autour de ce feu, et les plus agiles sautaient par dessus. En se retirant, chacun emportait un tison plus ou moins grand, et le reste était jeté au vent, pour qu'il emportât tous les malheurs, comme il emportait les cendres. Plusieurs siècles après, lorsque le solstice d'été ne fit plus l'ouverture de l'année, on continua l'usage des feux dans le même temps, par une suite de l'habitude et des idées superstitieuses qu'on y avait attachées. On trouve ces feux de la Saint-Jean en usage jusque dans le fond de la Russie. »

Il faut ajouter à la Russie, la Bohême, la Hongrie, la Moravie et presque toute l'Allemagne; même dans certains endroits on saute à cheval pardessus le bûcher, ce qui paraît peu dangereux pour le cavalier, mais les chevaux ne doivent pas s'y déterminer sans peine.

Un décret, émanant de l'abbaye princière de Murbach (Alsace) et daté du 19 décembre 1659, intime aux habitants de la ville de Guebwiller de livrer à l'échansonnerie de ladite abbaye (selon l'ancienne coutume), *les poules du carnaval et les coqs de la Saint-Jean*. Étaient exempts de cette redevance les nobles, l'intendant, le sergent, les maîtres des corporations, ceux qui avaient des chevaux ou qui faisaient les corvées avec des charrues et les femmes en couches.

Jean est un nom qui se donne souvent comme épithète malséante : *Jean des Vignes*, *Jean Logne*, etc.

Paillards, ribaux, et rufiens qui font
Porter aux Jans des cornes sur le front.
(Ronsard).

On nomme *Jan* et non *Jean*, dit Bellingen, celui qui souffre les infidélités de sa femme, du nom de *Janus*, représenté avec deux visages, l'un devant, l'autre derrière, et sont comme deux têtes dans un bonnet. L'étymologie latine de juin est *junius*; quelques-uns le dérivent de Junon, comme Ovide, dans le livre V des *Fastes :*

Junius a nostro nomine nomen habet.
(C'est de notre nom que juin a pris le sien.)

D'autres, comme Macrobe, le font venir *a junioribus* (des jeunes gens), prétendant qu'il fut ainsi nommé par les Romains en l'honneur de la jeunesse (*in honorem juniorum*), c'est-à-dire de la jeunesse qui servait à la guerre; d'autres enfin de *Junius Brutus*, qui chassa les rois de Rome (1).

(1) *Philologie française*, etc., par Noël et Charpentier, Paris, 1831, 2 vol. in-8°.

IV.

Les mais, coutumes se rapportant au mois de Mai et à la Saint-Jean. — Superstitions.

La coutume de planter des *mais* (1) doit être moins ancienne que celle des *feux de la Saint-Jean*; cette dernière (abstraction faite de toute source druidique), ayant une origine d'utilité, et sa pratique pouvant bien être reportée à l'époque de l'agriculture élémentaire la plus reculée. La plantation des *mais* au contraire se présente comme une fête de simple réjouissance à l'arrivée du printemps, à l'arrivée du soleil. Quelques auteurs allemands ont néanmoins cherché à la faire dériver des anciens jours, où l'on se couronnait de fleurs aux fêtes de naissance, où l'autel du génie protecteur qu'on invoquait était également couvert de mousse et de roses, cérémonie que les premiers chrétiens auraient conservée par la plantation du *mai*, par les couronnes qu'on y attache ou qu'on met sur la tête du petit Saint-Jean; en ayant soin toutefois de mettre cette fête au jour de la naissance de Saint-Jean-Baptiste, c'est-à-dire au 24 juin.

Boulanger, dans son ouvrage l'*Antiquité dévoilée par ses usages*, en parlant de l'ancienne fête romaine d'*Anna Perenna* qui se célébrait le 15 mars, et où l'on construisait des berceaux de verdure aux bords du Tybre, indique cette fête comme origine de l'usage de planter des *mais*, et de donner des fleurs et des bouquets aux anniversaires des naissances.

En Angleterre l'origine des fêtes de mai (*may-games* ou *may-poles*) se liait à l'ancien drame religieux, aux *miracles-play's*. Cette fête éminemment populaire, avait tout un cortège chantant, en avant duquel on voyait gambader un jack ou jeannot, soit un fou-de-ville en costume officiel, c'est-à-dire avec grelots, vessie, marotte et bonnet à oreilles d'âne. Puis venaient les principaux acteurs des ballades nationales, Robin Hood, frère Tuck, Maid Marian, tous représentés (y compris la belle Marianne et ses compagnes) par de jeunes garçons vêtus comme l'exigeait leur rôle. Cette procession devait, pour ne rien laisser à désirer, offrir à l'arrière-garde plusieurs groupes, particulièrement aimés du peuple, à savoir des danseurs moresques et certains mannequins qu'on appelait *hobby-horses*, chevaux d'osier à tête de carton, que des

(1) Ce sont des arbres, généralement des sapins, dont le tronc est pelé, auxquels on n'a laissé intacte que la cime, qui est ornée de fleurs, de bandelettes de différentes couleurs, etc.

hommes cachés sous les plis de leurs longues housses faisaient marcher et caracoler (1).

Les provinces de la France n'ont pas un tel attirail dramatique aux fêtes du mois de mai ; pourtant nous en trouvons dans le midi qui s'en rapprochent, par exemple le *carri :* « Cette fête se célèbre tous les ans, le 1er mai, à Pernes et dans plusieurs autres communes du département de Vaucluse. Le *carri* est une charrette ornée de rideaux en filoselle de couleur jaune et de branches de peuplier, dans laquelle sont placés des musiciens ; un roi avec son lieutenant siègent sur le devant dans de grands fauteuils. Trente à quarante mulets sont attelés à cette charrette, ils sont pompeusement harnachés et montés par des postillons qui font claquer leurs fouets à chaque instant. Cette espèce de char est précédée d'une cavalcade nombreuse, et l'un des cavaliers porte un guidon orné des emblèmes de l'agriculture. Le cortège fait trois fois le tour de la ville, puis il en sort ; et, à un signal donné, tous les cavaliers partent au grand galop, pour se diriger vers un but où le premier qui arrive remporte le prix (2).

Par extension, pour désigner une fête, une réjouissance quelconque, on se sert quelquefois de l'expression de *planter le mai*, comme dans cette ancienne chanson de l'Avranchin, dont le refrain est :

De Paris à La Rochelle
Plantons le moy,
Plantons le moy, Madelaine,
Plantons le moy
Vous et moi.

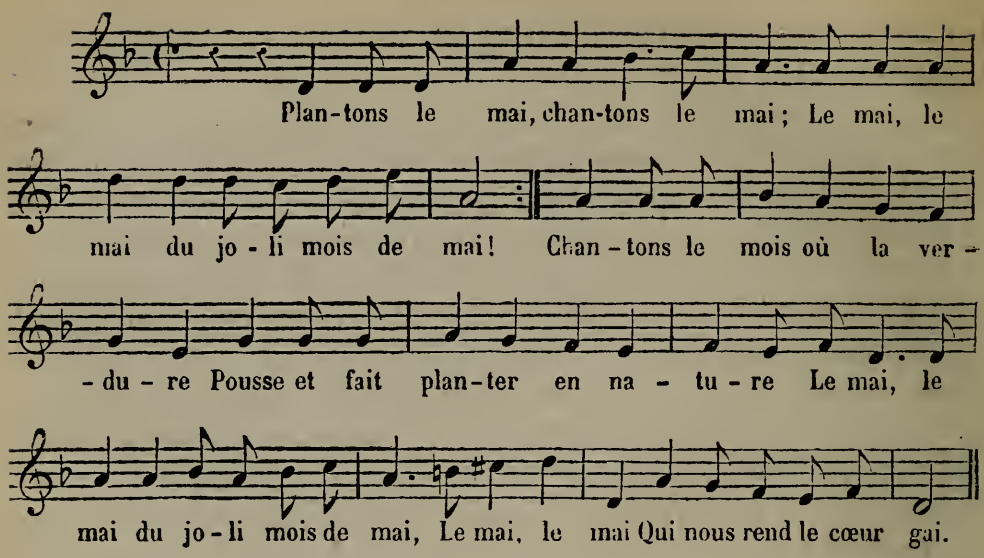
En Lorraine, *planter le mai* ou *planter le rain* sont deux expressions synonymes. Dans le moyen-âge mettre quelqu'un en possession d'un office par le *rain*, c'était lui donner entre les mains un petit bâton blanc comme signe d'investiture de cet office (3).

La coutume de planter des *mais* existe encore dans quelques provinces de la France ; dans notre enfance, nous l'avons vu pratiquer en Alsace.

Dans le Nord on a coutume d'attacher des branches ou des fleurs à la porte ou aux fenêtres des jeunes filles dont la réputation est intacte : si cet usage est plus modeste que les réjouissances à coups de tam-tam et les affiches de la rosière de Nanterre, il n'en est que plus vrai dans sa modeste expression.

La clef du caveau a conservé la chanson :

(1) *Histoire des marionnettes*, par Ch. Magnin, Paris, 1862, deuxième édition.
(2) *Coutumes, mythes et traditions des provinces de France*, par A. de Nore.
(3) *Traditions populaires de l'ancienne Lorraine*, par M. Michaud, 1818.



Cette chanson, est de Laujon. Pour l'acception de *planter le mai*, voyez le *Dictionnaire comique* de Philibert-Joseph le Roux, tome 2, page 318.

Un usage bizarre, se rapportant au 1er mai, est celui d'Armentières, (département du Nord) où l'on jette des *nieulles* ou pains bénits aux enfants, qu'on arrose avec des pompes, tandis qu'ils les ramassent.

Il existait autrefois dans nos parlements, une cérémonie à laquelle on donnait le nom de *baillée des roses*, et dont on ignore l'origine ainsi que l'époque à laquelle elle a cessée.

Le Grand d'Aussy, dans son *Histoire de la vie privée des Français*, fait naître cette coutume au commencement du XIVe siècle, en ajoutant que les troubles de la ligue ayant interrompu les fonctions du parlement, et obligé de le transférer à Tours, on ne songea plus à la vaine cérémonie des roses, abolie dès lors. Elle avait été particulièrement en usage dans les parlements de Paris et de Toulouse. Le droit des roses se rendait par les pairs, en avril, mai et juin, lorsqu'on appelait lenrs rôles. Pour cela on choisissait un jour qu'il y avait audience à la grand'chambre, et le pair qui les présentait faisait joncher de roses, de fleurs et d'herbes odoriférantes toutes les chambres du parlement.

Avant l'audience il donnait un déjeuner splendide aux présidents et aux conseillers, même aux greffiers et huissiers de la Cour, ensuite il venait dans chaque chambre, faisant porter devant lui un grand bassin d'argent rempli non seulement d'autant de bouquets d'œillets, roses et autres fleurs de soie et de fleurs naturelles qu'il y avait d'officiers, mais encore d'autant de couronnes rehaussées de ses armes ; après cet hommage, on lui donnait audience à la grand'chambre ; ensuite on disait la messe ; les hautbois jouaient, et allaient même jouer chez les présidents

pendant le dîner. Il n'y avait pas jusqu'à celui qui écrivait sous le greffier, qui n'eût son droit de roses.

Excepté nos rois et nos reines, aucun de ceux qui avaient des pairies dans le ressort du parlement n'étaient exempts de cette espèce de redevance : les rois de Navarre s'y assujettirent ; et Henri, fils d'Antoine de Bourbon et de Jeanne d'Albret, justifia au procureur général que ni lui ni ses prédécesseurs, n'avaient jamais manqué de remplir cette obligation. Des fils de France l'ont fait en 1577. Cet hommage des roses occasionna en 1545, une dispute de préséance entre le duc de Montpensier et le duc de Nevers, terminée par un arrêt du parlement, qui ordonna que le duc de Montpensier les baillerait le premier, à cause de ses deux qualités de prince et de pair.

Le parlement avait un faiseur de roses, appelé le *Rosier de la Cour*, et les pairs achetaient de lui celles dont ils faisaient leurs présents.

On présentait au parlement de Paris des roses et des couronnes de roses, et à celui de Toulouse des bouquets de roses et des chapeaux de roses. (1).

A Londres, quand on élit un nouveau lord-maire, et quand les shérifs arrivent à Guildhall, on leur offre à chacun un bouquet.

Les mainteneurs de la gaye science décernaient la violette des jeux floraux le 1er mai.

Estienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France* nous dit aussi : « Il n'est pas qu'en quelques villes, et nommément en celle de Lagny, on n'ait voulu représenter les *jeux floraux* le jour de la Pentecôte ; car alors dès le matin le commun peuple, au lieu d'aller à l'église, va au bois cueillir des rameaux, et l'après-dînée fait une infinité d'exercices de corps plaisants, voire y a certains paysants en chemise, qui courent un jeu de prix : coustume qui fut deffendue par arrest de la Cour du parlement de Paris, moy plaidant pour les religieux, abbé et couvent de Lagny, Et afin que l'on ne pense que ce cy vienne d'une coustume moderne seulement, les anciens concils ne se plaignent d'autre choses que de telles folastries. » (Folio 308 verso.)

Henri II accorda à la corporation de la *Bazoche* le droit d'aller couper un arbre dans les forêts du domaine de la couronne, pour la cérémonie du *mai* qu'elle plantait chaque année au bas de l'escalier du palais.

Furetière nous apprend dans son dictionnaire : « Que de son temps la plantation du *may* n'était plus guère en usage qu'à la campagne et

(1) *Coutumes et traditions des provinces de France*, par A. de Nore, p. 351 et suivantes.

chez les artisans, comme maçons, mareschaux, boulangers, imprimeurs, etc. Néanmoins les clercs de la Basoche vont encore planter solennellement un *may* dans la cour du palais tous les ans, et les Orfèvres présentent à la Vierge un grand tableau qu'on appelle le *tableau de may*, qu'on attache ce jour là à la porte de l'église. »

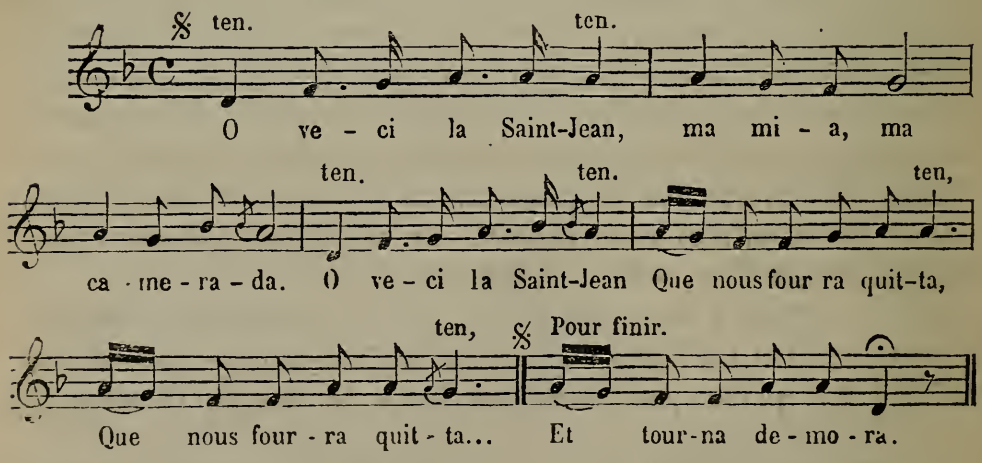
La rose d'or était une rose que le pape avait coutume de bénir à la messe du dimanche de carême, où on chante *Lætare Jerusalem*, qu'après la messe il portait en procession, et qu'il envoyait ensuite à quelque prince souverain. Cette rose d'or était l'image de la saison des fleurs, des beaux jours du printemps et de l'été (1).

Dans beaucoup d'endroits la Saint-Jean est une époque où l'on renouvelle les baux des fermages, etc ; où se font aussi les payements échus, et enfin c'est l'époque où se louent les domestiques, les servantes. Il nous souvient de quelques bribes de couplets qui ont rapport à ces entrées en service :

A la Saint-Jean je m'accueillis (2),
Je m'accueillis six francs tout rond,
La vesi, la veson,
La veson, dondon,
En dansant la vesi,
Hi,
En dansant la veson,
Hon !

On encore les suivants, tirés de l'*ancien Bourbonnais* par Allier :

Dialogue entre deux servantes,



(1) *Explication des cérémonies de l'Eglise*, par dom Claude de Vert, deuxième édition, Paris, 1710, t. II. p. 21.

(2) *S'accueillir.* — L'ancienne signification du mot *accueil* était retraite, abri ; *s'accueillir* est donc pris ici dans le sens de s'abriter en se mettant en service. Il y a encore le sens *associer*, donner part dans quelque chose, *colligere*.

T'in sauras-tu pas mau, ma mia, ma camerada,
T'in sauras-tu pas mau, de nous véire quitta,
De nous véire n'alla?

— Ou m'in saura bin mau, ma mia, ma camerada,
Ou m'in saura bin mau, mais pura ne peux pas,
Mais pura ne peux pas.

Faut pas te chagrina, ma mia, ma camerada,
Faut pas te chagrina, toujours rire et chanta,
Et torna demora.

TRADUCTION :

Ah! voici la Saint-Jean, ma mie, ma camarade,
Ah! voici la Saint-Jean, qu'il faudra nous quitter,
Qu'il faudra nous en aller.

Ne t'en saura-t-il pas mal, ma mie, ma camarade,
Ne t'en saura-t-il pas mal de nous voir quitter,
De nous voir en aller?

Il m'en saura bien mal, ma mie, ma camarade,
Il m'en saura bien mal, mais pleurer je ne peux pas,
Mais pleurer je ne peux pas.

Faut pas te chagriner, ma mie, ma camarade,
Faut pas te chagriner, toujours rire et chanter,
Et redemeurer.

C'est dans la *Caribarye des artisans* qu'il faut chercher la chanson la plus complète sur les servantes qui changent de maîtres. L'air *de fougères sont mes gants* est sans doute bien joli, mais où le trouver? La Caribarye n'a pas d'airs notés.

Chanson consolatoire pour les servantes de Paris : sur le chant : *de fougères sont mes gants.*

Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie,

Nos maitresses sont en tourment,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Et nos maîtres ne sont contens
Que nous fassions sortie :
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

L'édict du Roy y est partant,
Ne parlons plus de la Saint-Jean.

Et la cour le vérifiant,
Nous ferions grand' folie :
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Si n'avons bien fait cy-devant,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Faisons mieux en continuant.
Nous ne serons haïes,
Ne parlons plus de la Saint-Jean.
Servantes je vous prie.

Si nous devions servir trois ans,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Cela nous ennuyroit pourtant,
La Toussaincts nous deslie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Et lors n'ayant contentement,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Nous pourrons aller librement,
Où le gain nous convie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean.
Servantes je vous prie.

Au lieu de nous donner bon temps,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Il faudra pleurer nos parens,
A notre departie.
Ne parlons plus de la Saint-Jean.
Servantes je vous prie.

Tout est sujet à changement,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Nous faisions si gaillardement
A ce jour chère lie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Nos amoureus sont mal contens,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Que nous allions voir tous les ans,
J'en suis la plus marrie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Il y en a bien plus de cent,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Qui disent s' elles prennent vent,
Qu'elles feront folie,
Ne parlons de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Pour moy j'ay fait un bon serment,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
De ne me marier de l'an,
S'il ne m'en prend envie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Cette chanson n'est de Vathan,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Composée nouvellement,
Près de la boucherie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Celle qui l'allait composant,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Fille est de grand entendement,
Je vous jure ma vie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Caribarye des artisans, ou recueil nouveau des plus agréables chansons, etc. Paris, Boisset (vers 1644), p. 46.

La *Procession noire* d'Evreux avait lieu le 1er mai, c'était une occasion de toutes sortes d'extravagances : on jetait du son dans les yeux des passants ; on faisait sauter les uns par dessus un balai, et danser les autres (1).

La *Procession verte*, supprimée au XVIIe siècle, avait lieu à Châlons : la veille de la Saint-Jean-Baptiste, le chapitre de la cathédrale se rendait en cavalcade à un endroit nommé l'*Étoile à forêt* ; là, les chanoines coupaient des branches de saules qu'ils rapportaient à l'église, où ils en ornaient le maître-autel, les chapelles, les statues (2).

Nous n'en finirions pas si nous devions rapporter toutes les excentricités auxquelles on se livrait au mois de mai, en voici une pourtant assez originale, tirée des *Bigarrures et Touches du seigneur des accords*, Rouen 1616, page 50 verso : « A Dijon au mois de *may*, chacun an l'on a coustume par privilége exprès, de mener sur l'asne les maris qui battent leurs femmes, où il se fait très belle assemblée de plusieurs voisins et autres, masquez en fort brave appareil. »

La *chevauchée de l'âne* était une peine infamante qui s'infligeait déjà du temps des Grecs et des Romains. (Voyez la réédition du *recueil faict au vray de la chevauchée de l'asne*, etc. Lyon 1829, in-8°

(1) *La piété au moyen âge*, par A. de Martonne, Paris, 1855, p. 86.
(2) *Coutumes et traditions*, par A. de Nore, p. 208.

M. Monnier, dans ses *Traditions populaires comparées*, page 290, cite une décision de Jean de la Palud, abbé de Luxeuil, en faveur des dames de la Franche-Comté (1533).

....
Obtempérant à l'humile requeste,
Très louable, très douce, très honneste,
Qu'ont présentée les dames de Luxeuil,
Et que j'ai lue sans oublier mot seul,
Mentionnant de leurs grands privilèges,
Leurs franchises, justices et vrais siéges,
Dont, de long-temps, sont en possession :
C'est assavoir que l'homme marié,
Ne doit battre, sans en estre prié,
Soit droit ou tort, en cestui mois, sa femme,
Se n'en veuillent courir à gros le blasme;
Car franches sont pendant le mois de may,
Ayant pouvoir, pour oster hors des meix (maisons)
Leurs cotes, et soi baigner honnestement,
Danser, sauter, vivre joyeusement,
Ensemblement faire banquet joyeux;
Et sans congé jouer à tous les jeux;
Toutes coutumes dont longtemps ont usé.
.....

D'innombrables superstitions ont de tout temps fait cortége à ce mystérieux mois de mai, et elles sont loin d'être complétement éteintes dans nos campagnes.

Saint-Jean lui-même a fini par être rangé au nombre des praticiens des sciences occultes ; J. B. Salgues, dans ses *Erreurs et préjugés*, etc. tome II, page 173, cite la singulière prose suivante sur Saint-Jean-Baptiste :

Inexhaustum fert thesaurum,
Qui de virgis fecit aurum,
Gemmas de lapidibus.

Il sut, par un art tout puissant,
En or convertir le sarment,
Et les cailloux en diamant.

Les *Évangiles des Quenouilles*, qui datent du xve siècle, nous apprennent que : « Qui behourde (1) le jour des brandons ses arbres, sache pour vray qu'ils n'auront en tout cest an ne honnines (chenilles) ne vermines. »

(1) *Behourder* provient de *behours*, corde empreinte de résine qu'on allumait et qu'on promenait sous les arbres fruitiers à la fin d'avril ou au commencement de mai. (*Glossaire roman.* de Roquefort.)

« Si une femme veult que son mari ou amy l'aime fort, elle lui doit mettre une fueille de gauguier (noyer) cueillie la nuit Saint-Jehan tandis qu'on sonne nonne, en son souler (soulier) du pied senestre (gauche) et sans faulte il l'amera moult (très) merveilleusement. »

« Femme qui desire que ses vaches donnent chascune autant de lait comme celles de ses voisines, elle doit par chascun jour son vaissel à moudre froter de bonnes herbes cueillies sur la nuit de Sainct-Jehan, tandis qu'on sonne nonne. »

« Se vous avez mari rebelle et qui ne vous vueille baillier argent à vostre besoing, prenez le premier neu d'un festu de fromment, cueilli auprès de terre la nuict Saint-Jan, tandis qu'on sonne nonne, et icellui boutez au trou du coffre au lieu de la clef, et sans faulte il s'ouvrira. »

Dans l'*aventurier Buscon* de *Quévédo y Villégas* (fin du XVIe siècle) Buscon raconte que dans la chambre de sa mère : « Le plancher estoit tout garny de figures de cire, de verraine, de fougère, et d'autres herbes de la veille Saint-Jean, dont elle faisoit d'estranges compositions. » (Traduction du sieur de la Geneste; Rouen, 1645).

Comme il y avait dans l'ancien calendrier plusieurs fêtes de la Saint-Jean, on les désignait par les différents proverbes rapportés par Béroalde de Verville dans son *Moyen de parvenir :* « Il y a la Saint-Jean qu'on fauche, la Saint-Jean qu'on tond, la Saint-Jean qu'on bat, et la Saint-Jean qu'on chauffe.

D'autres superstitions consistaient par exemple : A cueillir certaines herbes la veille ou le jour de la Saint-Jean, à les suspendre dans les écuries, c'était un talisman pour protèger les animaux contre les enchantements.

Cette superstition est déjà mentionnée dans Festus, Denis d'Halicarnasse et Athénée. Les Romains purifiaient les étables des moutons et les écuries avec du souffre, ou avec la fumée de feuilles de laurier. Cela se pratiquait à la fin d'avril, lors des fêtes de *Palilia*, la déesse des bergers. Le soir on allumait de grands feux de paille, et les bergers sautaient par dessus.

A ne pas se marier au mois de mai, coutume qui remonte aux Romains :

Majo mense malas nubere vulgus ait.
Noces de mai, noces mortelles.
Liv. V des *Fastes* d'Ovide.

Ce proverbe se retrouve dans le *Calendrier des bons laboureurs* pour 1618 :

Si le commun peuple dit vray,
La mauvaise s'espouse en may.

Autres recommandations populaires : Manger avant de se mettre au lit une pomme de rainette, cueillie au lever de la lune le jour de la Saint-Jean-Baptiste, pour faire de beaux rêves. Recueillir la cendre du bûcher de la Saint-Jean ou en conserver une bûche pour se préserver de la foudre. Se rouler le jour de la Saint-Jean dans la rosée, pour la guérison des maladies de la peau ; en Saintonge ce bain de rosée doit vous faire aimer de celle qui possède votre cœur ; cela s'appelle *prendre l'aiguail de mai*. Se nettoyer les dents avec de l'aïl et y passer une pièce d'or avant d'assister à la plantation du mai, pour bien se porter le reste de l'année.

En Vendée les paysans plantent une tige d'aubépine en fleurs sur leur fumier, le 1er mai, afin que le blé en grenier ne germe pas. Si une poule couve le jour de la Saint-Jean, il faut la mettre hors la maison, sans cela il vous arriverait malheur.

Certaines herbes cueillies en mai, devaient aussi guérir le *mal Saint-Jean, morbus solstitialis, morbus herculeus* ; ces noms lui viennent de ce qu'à l'époque de la fête de Saint-Jean du solstice d'été, le soleil est arrivé au plus *haut* point du zodiaque, et ne fait plus que descendre et tomber de haut en bas, jusqu'à la fête de la Saint-Jean du solstice d'hiver, qui le guérit de sa chute, et le fait remonter au ciel (1).

Cette herbe de la Saint-Jean était l'armoise, d'après Passerat :

Armoise, herbe saint-jean, tu portes bon encontre.

Une coutume assez poétique était celle des femmes du Croisic, qui allaient le 1er mai, avec un bouquet de fleurs, crier à la mer :

Goëlans, Goëlans,
Ramenez-nous nos maris,
Ramenez-nous nos amants.

Ajoutons à cela que les fleurs cueillies le jour de la Saint-Jean ne se flétrissent jamais.

« Les Basques mettent la veille de la fête de la Saint-Jean une pierre au milieu des feux que l'on a allumés; elle sert de prie-dieu au bienheureux, qui passe dans tous les lieux où l'on en a fait en son honneur. Le lendemain matin on y trouve ordinairement des cheveux qu'il y a laissés, et que l'on conserve comme des reliques. » (2).

Je vous prends sans vert, autre coutume du mois de mai : « Dans les XIIIe XIVe et XVe siècles, il fallait, pendant les premiers jours du mois de mai, porter sur soi une branche ou un feuillage, en un mot quelque

(1) *Les XXIII manières de villains*, pièce du XIIIe siècle, publiée par A. Jubinal, 1834.
(2) *Le pays basque*, par Francisque Michel, Paris, 1857, p. 153.

verdure ; sans quoi on s'exposait à recevoir un seau d'eau sur la tête. Celui qui le jetait, disait en même temps : *Je vous prends sans vert*. Dans la suite, comme l'ablution rendait le jeu sérieux, on le remplaça par d'autres peines moins fortes. » (1).

Le diable me prendrait sans vert, s'il me rencontrait sans dés.
Rabelais.

Cette coutume se pratiquait aussi entre gens de qualité, mais on n'était sujet qu'à une amende, ce qu'on appelle de nos jours une *philippine* (2).

La Fontaine a mis dans sa pièce : *Je vous prends sans vert*, ces jolis couplets :

Tout renouvelle
Dans ce beau mois,
La plus cruelle
Respire un choix :
Fière fillette,
Timide amant,
A la rangette
L'amour les prend,
Dans une plaine,
Sous un couvert,
L'un sans mitaine,
L'autre *sans vert*.

Nous avons cherché en vain l'origine de *je vous prends sans vert*; sa signification ne se trouve élucidée nulle part, à notre connaissance.

Ce n'est certes pas à l'ancienne coutume du *bonnet vert* qu'on faisait porter aux banqueroutiers et aux mauvais débiteurs qu'il faut l'emprunter, coutume qui existait encore du temps de Boileau :

Et que d'un bonnet vert le salutaire affront
Flétrisse les lauriers qui lui couvrent le front.
Boileau, satire I.

Le droit de pâture qui s'appelait anciennement *droit de vert* aurait-il donné naissance à *je vous prends sans vert*? En admettant l'infraction d'un serf ou d'un manant, surpris à faire paître ses bêtes sur une terre seigneuriale.

(1) *Matinées sénonoises*, par l'abbé Tuet, Paris et Sens, 1789, p. 110.

(2) Voyez, pour plus de détails, le *Dictionnaire des proverbes*, par J. Panckoucke, Paris, 1749, p. 408.

34e SÉANCE.

26 DÉCEMBRE 1868.

SOMMAIRE :

1. Méditation. — Quintette pour violon, violoncelle, harpe, contrebasse et orgue, par M. A. Deslandres, exécuté par MM. Violet, Rabaud, Prumier, J. Deslandres et l'Auteur.
2. Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été (2e partie), lecture par M. J.-B. Wekerlin (voyez page 168). Les exemples chantés par Mmes Ernest Bertrand et Barthe Banderali.
3. L'utile et l'agréable dans les sciences et les beaux-arts, lecture par M. Magner.
4. Deuxième méditation. — Sextuor par M. A. Deslandres, exécuté par MM. Mohr, Violet, Rabaud, Prumier, J. Deslandres et l'Auteur.

UTILE, AGRÉABLE DANS LES SCIENCES ET LES BEAUX-ARTS,

DISSERTATION ARTISTIQUE PAR M. E. MAGNER.

Quelle est la définition du mot *utile?* — C'est : ce qui produit un bénéfice, un profit quelconque. — La définition du mot *agréable* est : ce qui plaît. Mais le sens de ces mots est susceptible de longues explications.

D'abord, entend-on par utile seulement ce qui rapporte un profit nécessaire, indispensable? Alors la civilisation aurait arrangé les choses de manière à ce que l'homme fût entouré presque toujours d'inutilités. Évidemment ce n'est pas là tout ce que l'on entend. Utile doit donc signifier, dans toute l'extension du mot : *tout* ce qui produit pour la société une somme quelconque de bien-être. Et encore cette utilité n'est-elle souvent que relative; car ce qui est utile pour un individu, un pays, peut ne pas l'être pour un autre, et peut même lui être nuisible; ce qui n'était pas utile pour une époque le devient pour une autre. Il en est de même pour la signification du mot agréable. Ce qui plaît aux uns peut déplaire aux autres; mais, dans bien des circonstances, agréable est tellement adhérent à utile, qu'ils ne font plus qu'un.

C'est l'*utile dulci* d'Horace : l'utile joint à l'agréable; si l'on veut, en d'autres termes, la science unie à l'art et ne faisant qu'un ; car, dans les sciences, il y a la partie artistique, de même que, dans les beaux-arts, il y a la partie scientifique. Pourquoi donc, alors, veut-on mettre une si grande distance entre ces deux mots qui, si souvent, marchent forcément ensemble? Pourquoi a-t-on voulu établir une prééminence telle, que l'un semble le très-humble serviteur de l'autre? — Pourquoi? Parce que cette pensée : *errare humanum est*, sera probablement vraie de toute éternité. Hélas! oui : l'homme est sujet à l'erreur; il se crée de fausses idées, qui bientôt passent pour des vérités que des siècles ne peuvent souvent détruire. Pendant bien longtemps, la science avait enseigné que le soleil tournait autour de la terre, que de peines n'a-t-il pas fallu, malgré l'évidence, pour faire admettre le contraire? Et combien d'autres erreurs ont existé, ou sont encore à rectifier! — C'est quelquefois ce qui arrive pour le sens des mots *utile, agréable*. Ainsi, l'on a conservé l'épithète d'*utile* à des études dont l'importance supérieure a pu être réelle à une époque, mais qui est très-contestée aujourd'hui, tandis qu'il semble que l'on ait affecté d'appeler seulement *agréable* l'étude des beaux-arts en général, et surtout la Musique, dont on ne veut pas voir l'utilité incontestable; et cependant on a cité bien souvent la puissance de ses effets directs, soit sur les masses populaires, soit dans les hôpitaux, etc.; mais on ignore beaucoup de cas particuliers où son utilité a été incontestable, où même elle a produit des cures médicales vraiment miraculeuses.

Il n'est pas nécessaire d'aller rechercher des faits dans l'antiquité; nous en avons assez dans nos temps modernes d'une notoriété incontestable, qui nous prouvent l'utilité de la musique par ses effets physiques et moraux.

On prétend que la musique change avec la mode : erreur. Elle est comme la peinture, la littérature et même certaines sciences. La forme change, mais non le fond. Aujourd'hui, nous serions sans doute difficilement émus par les chants inspirés de David, parce que les formes musicales sont différentes, et que nous avons d'autres habitudes auditives qui nécessitent, pour éveiller nos sensations, d'autres successions sonores; mais le fond musical proprement dit n'a pas changé, c'est-à-dire que les effets de la musique sont toujours produits par une agrégation sonore quelconque, subordonnée à l'éducation musicale du moment; et, dans tous les temps, quelle qu'ait été ou sera la forme musicale du siècle, la créature humaine ou même animale n'a pu et ne pourra se soustraire à la puissance magnétique du son. Nous sommes enveloppés par les ondes sonores qui nous communi-

quent leur fluide, et nous font éprouver, suivant notre tempérament, tantôt des sensations tout ordinaires, tantôt des douceurs ineffables, tantôt des transports exaltés. Voilà le fond de la musique, et, dans tous les siècles, on voit se reproduire à peu près les mêmes effets; les moyens seuls changent. — Eh! n'en est-il pas de même pour certaines sciences? Cependant, et, avec raison, l'on ne conteste pas leur utilité, tandis que souvent l'on entend dire que les beaux-arts sont un luxe superflu, *inutile*. Or, qu'est-ce qui est utile? —Tout. — Qu'est-ce qui est inutile? — Rien; même souvent ce qui pourrait être nuisible, car on parvient à l'utiliser. Tout est utile, puisque rien n'est perdu sur terre, et que chaque partie concourt pour le grand tout. Ce tout c'est le bonheur général de l'humanité. Eh! bien, est-ce que les beaux-arts ne contribuent pas au bonheur général!..... — Mais, dira-t-on, l'étude des sciences est reconnue plus utile, donc il faut s'en occuper de préférence.

En admettant cette supériorité, serait-ce un motif suffisant pour sacrifier les beaux-arts, comme on le fait, surtout dans les établissements de garçons? Car ce n'est pas sérieusement sans doute et de bonne foi, que l'on prétend s'en occuper, en donnant une heure et demie environ par semaine à l'étude du dessin, de la musique vocale ou instrumentale. Si l'on ne passait que ce temps à l'étude des mathématiques, du grec ou du latin, serait-on bien savant, même au bout de huit ou dix ans? Et puis, est-il bien établi, sans conteste, que cette utilité *supérieure* des sciences ait été reconnue de tout temps? Nous savons au contraire que, dans l'antiquité la plus reculée, ce sont les arts qui, unis aux sciences, ont commencé la civilisation. Ainsi, pour ne citer qu'Horace, il dit, en parlant des premiers temps de la Grèce: *Silvestres homines..... deterruit Orpheus*; Orphée entraînait les hommes encore sauvages hors de leurs forêts. *Dictus et Amphion... saxa movere sono testudinis*; Amphion faisait mouvoir les pierres au son de sa lyre, etc., Quel que soit le sens que l'on veuille donner à ces mots, il n'en reste pas moins positif que déjà, dès cette époque primitive, les arts jouaient le plus grand rôle. Ces législateurs, civilisateurs, poëtes-musiciens, ne trouvaient pas suffisant de donner simplement de vive-voix leurs lois, leurs préceptes à ces peuples sauvages, ils leur inculquaient bien mieux leurs enseignements en les chantant, accompagnés ou non par un instrument; et la force du rhythme musical devait agir puissamment sur ces organisations incultes. C'est ainsi que, plus tard, Homère et les rhapsodes chantaient leurs épopées. Bien plus tard encore, au moyen âge, les trouvères allaient chantant les exploits des paladins morts en Terre-Sainte. — C'est par les arts que l'on a toujours captivé les masses,

parce que ce sont les arts qui frappent le plus vivement l'imagination, et que, pour être sentis, seulement jusqu'à un certain degré, il n'est pas besoin de les avoir étudiés. Les masses ne les analysent point, mais elles en ressentent les vives impressions. Aussi voit-on, à toutes les époques, pendant les troubles, les calamités publiques, les populations rechercher avidement la distraction des arts. Les Romains ne demandaient que du pain et un spectacle quelconque, pourvu que leur avidité d'émotion fût satisfaite. Le peuple s'inquiète bien vraiment des sciences! C'est trop au-dessus de la portée de son intelligence, qui n'a pas été développée; et, plus il est malheureux, plus il court après même un semblant de plaisir. Eh! n'est-ce pas bien naturel? On a beau dire à l'homme qu'il est né pour souffrir, il ne peut pas, il ne veut pas s'y résigner; surtout lorsque, né dans une classe inférieure, il voit autour de lui tant d'individus qui, par leur position sociale, démentent, au moins en apparence, ce qu'on lui a répété si souvent inutilement. Pourquoi, se dit-il, n'aurais-je pas aussi ma part de jouissances dans ce monde? — Eh bien! où la trouvera-t-il sa petite part de bonheur? Dans l'utile ou l'agréable? dans les sciences ou dans les arts? Ce pauvre agréable que l'on recherche toujours et que, malgré cela, l'on semble vouloir à toute force reléguer au second plan, ne remonte-t-il pas au premier par une force contraire bien supérieure? — Mais il en serait bien autrement encore si, le système général d'instruction changeant, on arrivait à mettre de niveau l'étude des sciences et l'étude de la musique, comme le voulait Charlemagne; car alors, chacun ayant pu suffisamment approfondir les causes des jouissances naguère cachées, l'analyse en rendrait l'effet bien plus sensible pour tous, parce que rien ne passerait inaperçu.

Malheureusement, trop souvent ceux qui se sont profondément occupés des sciences, surtout des sciences exactes, ne voient rien autre, et trouvent que les beaux-arts sont parfaitement inutiles et même nuisibles, comme amollissant le caractère, ou comme temps perdu; ils professent pour eux un dédain très-marqué, et les belles-lettres n'ont guère plus d'importance à leurs yeux. L'aveugle nie la lumière qu'il n'a jamais vue, et le savant en *us* ou en *X* nie les beaux-arts dont il n'a jamais ressenti les effets.

On ignore beaucoup trop, en France, qu'il y a en musique la partie profonde, scientifique; qu'elle est non-seulement un art, mais aussi une science, basée sur les lois physiques qui régissent l'univers; et si, dans les contrées du nord, on délivre des diplômes de docteur en musique, c'est qu'on la met au niveau des sciences.

De tout temps on a reconnu l'effet *moralisateur* de la musique. Dans

notre siècle, depuis 1830 surtout, non-seulement on en a parlé beaucoup, mais on a aussi cherché les moyens de vulgariser l'art dans les masses, pour les moraliser facilement, et l'on a créé les Orphéons. Quoique le moyen soit incontestablement bon en lui-même, est-ce bien ainsi qu'il devait être appliqué? Le remède guérit-il bien le mal?

Il y a quelques années, dans un journal, je parlais avec détails de l'avantage des réunions musicales en petit comité, en famille, et je passais légèrement sur les orphéons. C'est que, dès cette époque, je doutais des grands résultats qu'on en attendait; et je ne m'étais pas trompé, puisque je vois encore bien peu de musiciens-lecteurs dans cette multitude, et déjà, cependant, ce grand feu commence à s'éteindre. On n'a pas pensé, au début, que, tout en offrant à l'homme une noble distraction à ses travaux, il fallait lui procurer un avantage réel en le formant véritablement musicien, c'est-à-dire capable de lire sa partie correctement à première vue. Ensuite on n'a pas vu que, par le fait même de ce nouvel attrait pour l'homme, on isolait encore plus la femme, à laquelle cependant on cherche aussi à faire une véritable position sociale. — En général, pour ses travaux, l'homme est hors de chez lui toute la journée, et, quand il rentre le soir, au lieu de l'engager à rester au milieu des siens, on l'excite encore à sortir.

Il faut donc que la femme soit condamnée à passer sa vie enfermée, occupée seulement des soins du ménage et de ses enfants! Et, quand ces devoirs-là seront remplis, que fera-t-elle, pendant que son mari se distraira de son côté? Défendra-t-on aussi à cette pauvre femme de penser à sa triste position!... — Ce n'est pas la femme qui fait les lois, et il faut convenir qu'elles lui sont souvent peu favorables!

Au lieu de commencer par l'homme, n'aurait-il pas mieux valu commencer par la femme? Si, d'abord, on avait enseigné *réellement* la musique aux enfants, aux jeunes filles dans les écoles, plus tard, devenues femmes, elles auraient possédé un charme de plus pour retenir à la maison leurs maris, qui n'en avaient pas l'habitude, et qui ne la prennent pas davantage depuis ces réunions extérieures. Oui, il fallait éveiller en eux le désir de l'intérieur, de la réunion de famille, et ce n'est que par la femme que l'on y parviendra; mais il faut que, de son côté, elle sache par son caractère et ses qualités attractives, retenir l'homme près d'elle. Dans cette époque de transition pour toutes choses, époque spécialement portée au commerce et à l'industrie, qui ne laisse plus aux jeunes gens le temps de s'occuper des beaux-arts, c'est la femme seule qui peut empêcher la chute de la musique, chute imminente, malgré son extension apparente. C'est chez la femme qu'elle ira se réfugier; et, pour plaire à la femme qui lui aura conservé cet art si

expressif, si puissant, l'homme ne finira-t-il point par trouver les moyens d'en faire une étude, non-plus légère et superficielle, mais profonde et durable? — Oui, la musique au foyer domestique, quelquefois avec l'adjonction d'une ou deux familles ; de temps en temps des assemblées orphéoniques dont feraient partie les femmes, les hommes et les enfants ; et, pour les grandes solennités nationales, appel à toutes les sociétés, mais chacune dans sa localité.

Ceci, qui pourrait bien se réaliser, n'est pas une utopie, et apporterait nécessairement une amélioration. Mais voici, toujours en faveur des beaux-arts, une autre idée qui a été émise publiquement en Belgique il y a peu de temps. M. Tempels, magistrat de Bruxelles, a prononcé un discours sur l'instruction populaire. Il a dit, entre autres choses, que la première éducation devait commencer par le dessin et la musique, comme étant la base de tout enseignement. Le dessin, préparant à la lecture et à l'écriture, la musique initiant aux mathématiques par l'exactitude rhythmique et la division régulière des différentes durées. — Il est probable que cette idée a dû faire naître bien des réflexions !

Faut-il déduire de tout ce qui vient d'être dit que les beaux-arts doivent avoir le pas sur les sciences? — Non, car certaines sciences sont indispensables au bien-être social ; et, quoique les classes populaires ne soient pas en état de les apprécier, ces sciences n'en répandent pas moins leurs bienfaits sur l'humanité. De même, par un jour sombre, bien que nous ne voyions pas briller le soleil, voilé par d'épais nuages, il n'en est pas moins toujours au haut des cieux, réchauffant l'atmosphère de sa bienfaisante chaleur.

Que faire donc? — Tout simplement et en toute justice, laisser à chaque partie son importance; ne pas faire subsister l'une au détriment de l'autre ; par là empêcher la décadence vers laquelle nous marchons, et qui plongerait l'intelligence dans un affreux matérialisme ; car la chute des belles-lettres et des beaux-arts c'est l'anéantissement de l'idéal, vers lequel, bon gré, malgré, notre âme aspire toujours. — Il faut mener de front les uns et les autres, afin que, à un moment donné, chacun puisse choisir, à sa volonté, la carrière vers laquelle il se sentira entraîné par une vocation naturelle ; et, s'il se donne aux sciences ou aux lettres, l'étude qu'il aura faite des beaux-arts, qu'il cultivera toujours, lui servira à le distraire de ses travaux plus importants pour lui ; et ce délassement, seulement *agréable* en apparence, ne lui sera-t-il pas *utile* en réalité?

Enfin, d'après ce qui précède, puisque la musique est une science, on pourrait, sans pédantisme, confirmer cette assertion en établissant ce

syllogisme : toute science qui tend au bonheur, au bien-être de l'humanité est *utile*; la musique étant une science qui remplit ces conditions, la musique est *utile*.

Eh bien! donc, si la conclusion est juste, vous tous qui êtes préposés à l'éducation de la jeunesse, recevez chez vous la musique, non plus comme une étrangère importune, mais comme une véritable sœur; faites-lui sa bonne part de soleil; accordez-lui franchement le droit de cité, de bourgeoisie dans les établissements d'instruction; et, quand elle vous aura été utile pour rehausser l'éclat de vos grandes solennités, ne la reléguez pas honteusement dans un coin; ne vous contentez pas de la faire figurer pour la forme sur les programmes des études; qu'on lui donne le temps suffisant pour être réellement enseignée et étudiée par de bonnes méthodes, et bientôt la France n'aura plus rien à envier à l'Allemagne, qui ne doit sa haute position musicale qu'à l'importance que, depuis bien longtemps, elle a donnée à la musique, en fondant partout, pour la jeunesse, de sérieuses institutions.

SÉANCE ANNUELLE (34 BIS).

30 JANVIER 1869.

SOMMAIRE :

1. Notice nécrologique sur Léon Kreutzer, par M. Elwart.
2. Notice nécrologique sur Rossini, par M. F. Clément.
3. Rapport pour l'année 1868, présenté à l'Assemblée générale, au nom du Comité, par M. Eugène Ortolan, Secrétaire.
4. Élection de six membres du Comité, en remplacement de MM. Reber, A. Thomas, Vogel, Wolff et Eugène Ortolan, membres sortants rééligibles, et de M. Dancla, démissionnaire.

NOTICE NÉCROLOGIQUE SUR LÉON KREUTZER,

PAR A. ELWART.

L'année 1868 marquera dans les annales funèbres du XIXe siècle et, pour sa part, la Société des compositeurs aura été cruellement éprouvée.

Deux de ses membres sont descendus dans la tombe : Le premier frappé par la mort était l'artiste modeste et aimé dont je vais vous retracer la vie toute de travail et d'abnégation. Le second, dont le grand nom nous prêtait un reflet de sa gloire, Rossini, a clos la liste fatale des artistes qui nous ont quittés pour toujours.

Le milieu dans lequel vit un artiste exerce sur lui presque toujours une influence plus ou moins directe ; et Léon Kreutzer, eut le bonheur de naître dans le sein d'une famille dont le nom était illustre au théâtre et au Conservatoire. Notre ami naquit à Paris le 23 septembre 1817. Son père, Auguste Kreutzer était le frère du célèbre Rodolphe l'un des fondateurs d'une belle école de violon en France, et virtuose lui-même il donna au monde, musical actuel Massard l'excellent professeur, et Leudet, le brillant violon solo de l'Opéra-Impérial.

Aimant le travail et la retraite, Léon Kreutzer fit de bonnes études littéraires ; mais l'amour de l'art musical élevé donnant un aliment à ses pensées poétiques, l'abrita tout entier ; et, sans renoncer au doux commerce qu'il avait avec Horace et Virgile il demanda aux œuvres didactiques de Rameau, d'Albrechtsberger, de Fétis et de Reicha le grand secret de l'art d'écrire ; dans la suite, MM. Flèche et Benoist furent ses guides.

Doué de l'esprit d'analyse ; ferme de caractère ; et, par sa position de fortune, n'ayant à ménager que la vérité, Léon Kreutzer possédait toutes les qualités qui constituent un véritable critique. Sa plume savante et élégante tout à la fois, lui ouvrit les colonnes des journaux de musique les plus répandus et les plus estimés.

La grande presse parisienne le compta également parmi ses rédacteurs les plus renommés. Il fit le feuilleton mensuel de *la Quotidienne*, qui, par sa fusion avec d'autres feuilles de sa couleur, se transforma en *l'Union ;* et pendant plus de quinze ans, il suivit le mouvement musical en consignant chaque semaine les succès des uns et les chutes des autres ; mais il savait tendre une main généreuse aux vaincus et il les relevait par de nobles et fécondes paroles.

Léon Kreutzer avait une vocation très-prononcée pour ce que les gens du monde appellent la *musique sérieuse* et les artistes ignorants la *musique savante*. Dédaignant les formules toutes faites et fatalement obligatoires à la scène lyrique, et mettant sa pensée au-dessus de la forme convenue, il préféra donner tous ses soins à l'étude du genre symphonique et, sous ce rapport, son œuvre occupera une place importante dans la bibliothèque des vrais amis de l'art de Beethoven, lorsque, par les soins pieux de sa digne compagne, ses nombreux manuscrits seront publiés.

Malgré sa préférance pour le genre instrumental, Léon Kreutzer avait l'esprit fantaisiste, mais l'espèce de cercle de Popilius, dans lequel la mélodie pure est enfermée, gênait son imagination indépendante.

C'est en entendant un quatuor de lui pour quatre flûtes, que nous avons compris tout ce qu'il y avait d'imprévu et de fantaisiste dans son style.

Les quatuors pour instruments à cordes ont été traités par Léon Kreutzer avec une grande sûreté de main, et une originalité pleine de charme.

Léon Kreutzer, qui portait un grand intérêt à la vulgarisation de la musique dans les rangs inférieurs de la société, avait beaucoup de sympathie pour l'institution orphéonique; et, au grand concours du 6 septembre 1863, qui eut lieu à Rouen, on chanta, dans la division d'excellence, un chœur de sa composition dont *Christophe-Colomb* est le héros. D'une modestie presque blâmable Léon Kreutzer ne voulut pas être nommé sur la partition de ce chœur qui renfermait de beaux effets harmoniques. Mais faut-il l'avouer? Le souffle symphonique avait *passé par là*. L'un des grands succès de Léon Kreutzer a été son *concerto symphonique* pour piano. Vaste composition dans laquelle le clavier, nouveau Neptune commande aux flots sonores, en leur disant souvent son *Quos ego* virgilien.

Notre ami n'a jamais abordé la scène lyrique, cette terre promise des jeunes compositeurs, sur laquelle la plupart d'entre eux, comme Moïse, n'ont jamais pu poser un pied vainqueur; mais, dans un genre plus difficile peut-être, il a écrit deux symphonies, une messe à huit voix divisées en deux chœurs avec accompagnement d'orchestre. Comme Rossini, Léon Kreutzer aura fait quelque temps avant sa mort son testament d'artiste et de chrétien.

Cette œuvre a été exécutée à l'église de la Trinité, au bénéfice de la caisse de secours des artistes musiciens, quelle plus belle sanction que celle de la charité!

C'est à l'amitié sincère que Léon Kreutzer savait faire naître dans le cœur de tous ceux qui ont pu le connaître ainsi que nous, qu'il faut attribuer les larmes qui ont coulé à ses modestes obsèques.

Léon Kreutzer avait des mœurs douces et, quoique sa pensée fût souvent comme étrangère à ce qui se passait autour de lui, même dans la plus charmante intimité, il savait, à l'occasion, obliger de toutes les manières les artistes qu'il estimait.

Parmi ces derniers nous citerons : Hector Berlioz, Adolphe Sax, Franc Listz, Benoist son maître qu'il aimait et respectait comme un

second père ; Lambert Massard, son frère d'adoption, Schuloff, Vieuxtemps, Damcke, qu'il a fait en quelque sorte, son exécuteur testamentaire musical.

Sa physionomie ouverte, et son franc sourire étaient, même après la quarantaine, ceux d'un enfant. Son œil avait de la profondeur, son front était haut, noble indice de sa descendance germanique. Mais, il avait une agitation nerveuse qui l'obligeait malgré lui à fuir les réunions dites publiques, où chaque auditeur semble être parqué dans une stalle pour y subir souvent, le supplice de Tantale, lorsque l'œuvre exécutée n'est pas dans goût.

Léon Kreutzer devait naturellement aimer les voyages et les déplacements qu'ils accasionnent. L'Allemagne, patrie de la symphonie, reçut souvent sa visite ; et nous nous rappelons qu'en 1845, au festival donné à Bonn a l'occasion de l'érection de la statue de Beethoven, il figura avec distinction parmi la petite colonie française qui, pendant huit jours, avait été porter ses pénates sur les bords du Rhin.

Mais là, comme à Paris, comme partout ailleurs, Léon Kreutzer ne pouvait rester à la place désignée. Il fallait qu'il changeât de lieu et, comme j'étais son voisin de stalle, j'entamai avec lui une discussion scientifique sur la fameuse tenue supérieure de l'*andante* de la symphonie en *ut mineur* qu'on allait exécuter. Léon Kreutzer était bien mon voisin, mais sa stalle était sur le banc auquel je tournais le dos, de sorte que, le croyant toujours derrière moi je continuais ma dissertation sur ladite pédale supérieure, lorsqu'en levant les yeux je le vis, devinez où? Au bout de la salle à la porte de la *Restauration* (lisez traiteur), où il fumait bravement un cigarre en dégustant un verre de vin du Rhin !

Atteint depuis deux ans d'une maladie du foie, notre cher regretté était allé à Vichy avec Mme Kreutzer, pour y rétablir sa santé gravement compromise.

Mais, malgré les soins les plus intelligents et les plus dévoués, il a succombé le 7 octobre dernier dans toute la force de l'âge.

Son corps, rapporté à Paris comme un précieux dépôt, a été inhumé sans bruit, sans ostentation, ainsi que je l'ai pressenti plus haut.

Quelques rares amis, à la tête desquels était M. Lambert Massard, l'ont accompagné à sa dernière demeure, et moi, Messieurs, qui, en 1832, avais été chargé, au nom des élèves de son père, de lui adresser des paroles d'adieu, j'étais bien loin de me douter alors, en voyant Léon Kreutzer verser de pieuses et touchantes larmes, que trente-sept ans plus tard, je viendrais entretenir votre attentive et sympathique société sur le dernier rejeton d'une famille qui, comme celle de Joseph Vernet, aura

compté plus d'une génération parmi les grands artistes dont le caractère autant que les œuvres ont contribué à la gloire de notre belle France.

M. Félix Clément, invité par le Comité à exprimer les sentiments de tristesse et de regrets que lui a causés la mort de Rossini, a donné lecture de la notice suivante :

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

Nous devons un tribut particulier de regrets et d'hommages à l'homme de génie dont la France, l'Italie, le monde entier déplorent la perte.

M. Rossini faisait partie de notre Société et avait témoigné le désir d'en être un simple membre. A l'admiration que nous professions pour ses œuvres se joignait l'affection pour sa personne, et il n'en est pas un seul parmi nous qui n'ait senti son cœur battre à la nouvelle de la mort du maître.

Au moment où, retiré de la vie militante, il voyait comme un spectateur impassible le temps raviver les rayons de sa gloire, au moment où des productions nouvelles mal dissimulées sous des formes plus légères et un infatigable patronage exercé en faveur de tous les jeunes talents lui faisaient comme une seconde célébrité, une maladie grave survient, résiste à tous les soins de l'art médical, à tous les ingénieux palliatifs que peut inventer la tendresse la plus dévouée et enlève, après quelques semaines de vives souffrances, le grand compositeur à ses amis et à cette terre, où tous les échos ont répété depuis un demi-siècle ses chants inspirés. En effet, Messieurs, y a-t-il eu jamais une popularité comparable à celle des motifs de *Tancrède*, de *l'Italienne à Alger*, d'*Othello*, de *Sémiramis*, du *Comte Ory*, du *Barbier de Séville*, de *Guillaume Tell?*

C'est à Pesaro, petite ville de la Romagne, en 1792, que naquit le plus illustre des compositeurs modernes. Cette persistance de l'Italie à doter le monde d'hommes supérieurs est d'autant plus singulière, que déjà à cette époque elle passait pour avoir perdu tout droit à s'appeler l'*alma parens virûmque deûmque.* Comme la plupart des grands artistes, le jeune Rossini s'initia à l'art de la musique dans les églises, en remplissant pendant plusieurs années les fonctions d'enfant de chœur. Les leçons du P. Mattei, à Bologne, l'étude personnelle qu'il fit des œuvres

d'Haydn suffirent à cette organisation merveilleuse pour acquérir à la fois la science, le style, l'art de rendre clairement ses idées, le goût enfin, qualités secondaires, si l'on veut, mais qui doivent nécessairement accompagner la faculté créatrice. Les opéras se succédèrent dès lors rapidement, et sauf de rares exceptions, le jeune maestro marcha vers la gloire dans un sentier jonché de fleurs et de roses sans épines. En moins de vingt ans, trente-sept opéras, dont quinze chefs-d'œuvre, témoignent sans doute de l'inspiration du maître, mais aussi d'une rare aptitude au travail. Une production aussi féconde suffirait seule à motiver un repos prématuré dont le public ignore les causes, si, comme dans les tragédies antiques, Rossini n'eût préféré terminer la pièce par un coup de tonnerre, *Guillaume Tell*, et livrer la scène lyrique à d'autres compositeurs. De 1811 à 1824, tour à tour Bologne, Venise, Ferrare, Milan, Rome, Naples, Vienne et Londres accueillirent le maestro et applaudirent ses ouvrages. Sa carrière italienne s'arrête à *Semiramide*. Le gouvernement de la Restauration eut la bonne pensée d'attacher Rossini à la France. On l'investit d'abord du privilége du Théâtre-Italien, puis le roi Charles X le nomma intendant de sa musique, et inspecteur général du chant en France, sinécures qui témoignaient de la haute estime qu'on avait pour l'auteur du *Barbier*, de *la Gazza ladra* et de *Cenerentola*. Le maître avait en son pouvoir les moyens de reconnaître une si généreuse hospitalité. Après avoir composé *Il Viaggio à Reims*, à l'occasion du sacre de Charles X, en 1825, il donna, en 1826, le *Siége de Corinthe*, *Moïse* en 1827, le *Comte Ory* en 1828, et enfin, en 1829, *Guillaume Tell*. Tel est l'effet de la munificence intelligente d'un gouvernement, qu'elle aide à la production de chefs-d'œuvre qui propagent la gloire de la nation en franchissant ses frontières. Si *Guillaume Tell* n'avait pas été écrit spécialement pour l'opéra français, il est probable que d'autres œuvres de premier ordre, telles que *Robert le Diable* et *les Huguenots*, auraient illustré des scènes étrangères.

Depuis bientôt quarante ans, l'opéra de *Guillaume Tell* occupe la place d'honneur dans notre répertoire lyrique français. C'est l'opéra des opéras modernes comme *Don Giovanni* est l'opéra des opéras anciens. Ce qui a contribué à sa prédominance, c'est qu'on y trouve exprimés avec le même bonheur, les sentiments les plus forts de la nature, je veux dire l'amour paternel, l'amour filial, la tendresse conjugale, la sainte amitié, la haine de l'injustice, et enfin, par dessus tout, l'amour héroïque de la patrie.

L'amour, dans la partition de *Guillaume Tell*, n'a rien de morbide ni de voluptueux. C'est une passion généreuse qui ne cesse de s'esti-

mer. Il suffit de rappeler cette scène immortelle où, du sein de la nuit, à la clarté de la lune, s'élève une voix pure, celle de Mathilde. Dans son récitatif et la romance qui le suit, toutes les nuances les plus exquises d'un premier amour chaste et pur qui ose à peine s'avouer, sont rendus avec une délicatesse racinienne. C'est la grâce émue jusque dans les détails de l'orchestration.

On a beaucoup loué et avec raison la richesse de l'instrumentation du maître et les effets nouveaux dont il enrichit l'art musical. Il est certain que sous ce rapport Rossini a été inventeur. Mais ces effets, cette couleur, comme il a su toujours et partout les approprier avec goût aux situations fournies par le poëme, soit qu'il exprime les incertitudes et l'horreur des ténèbres dans *Moïse*, soit qu'il dépeigne les effets de la calomnie dans le *Barbier de Séville*, ou le calme des solitudes alpestres troublé par un violent orage dans l'ouverture de *Guillaume*, soit qu'il nous fasse assister à la réunion des cantons, pages incomparables, ou que par l'emploi des harpes et des triolets des violons à l'aigu, il donne, dans le dernier tableau de son œuvre immortelle, à l'hymne de délivrance des Suisses les teintes d'une aurore qui se lève radieuse et triomphante.

La retraite de Rossini ne fut pas aussi oisive qu'on l'a cru longtemps. Il fallait que le compositeur revînt à Paris pour que mille voix puissent attester l'activité incessante de son esprit et la quantité considérable de productions musicales qu'il laisse en manuscrit. Jusqu'à l'âge de vingt ans il n'avait guère connu que la pauvreté. Plus tard il sut administrer avec ordre et prévoyance la fortune que les circonstances plus encore que ses ouvrages lui procurèrent. Mais son cœur naturellement généreux lui faisait dédaigner tout accroissement de cette fortune qui suffisait à sa position. C'est ainsi qu'on le vit, il y a dix ans, faire don de ses droits d'auteur à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, abandonner à ses amis Niedermeyer et Carafa ses droits d'auteur sur les opéras de *Robert Bruce* et de *Sémiramis* auxquels ils avaient collaboré. Il aurait peut-être doublé son revenu s'il eût consenti à céder ses œuvres manuscrites dont on lui a offert des sommes fabuleuses. Faut-il rappeler que, parmi ces œuvres dérobées à l'admiration publique, se trouvait cette *Messe solennelle*, son chant du cygne, dont la conception grandiose n'est en rien amoindrie par la perfection des détails? Saluons dans l'homme de génie cet exemple rare de désintéressement, comme aussi dans le vieillard cette bienveillance inépuisable à l'égard de tous les artistes de talent, cet accueil fait à toutes les jeunes renommées auxquelles il prodiguait les conseils de l'expérience et du goût le plus fin et le plus juste qui fut jamais.

Tant de mérite, un si bel usage des facultés de l'âme et de l'esprit, Dieu semblait devoir les récompenser par une belle mort, Rossini l'obtint. A peine la gravité de son état fut-elle annoncée, que l'émotion fut universelle. Combien d'amis inconnus s'empressèrent d'aller demander des nouvelles de l'illustre malade à sa maison de Passy? Malgré d'affreuses souffrances, il conserva jusqu'au dernier moment la force et la lucidité admirables de son esprit. Le pape chargea Monseigneur Chigi, le nonce apostolique, d'aller porter de sa part des paroles de sympathie et de consolation à l'enfant de Pesaro. Rossini témoigna combien il était touché de cette démarche. Le lendemain, le plus grand compositeur de ce siècle quitta cette terre dans les mêmes sentiments de foi chrétienne qu'Haydn, que Mozart et que Cimarosa.

Vous savez, Messieurs, quels honneurs on rendit à ses restes, et qu'au concours des artistes les plus célèbres se joignit celui des regrets universels de la foule de ses admirateurs. Pour nous, une plus profonde tristesse s'est emparée de notre cœur. Un vide immense s'est fait dans le monde des arts. Rossini était une lumière, un astre qui s'est éclipsé. Nous ne voyons autour de nous que troubles, incertitudes, tâtonnements stériles, théories hasardées ; l'âge d'or de la musique ferait-il place à une ére de ténèbres? Rejetons cette pensée. L'illustre Rossini nous invite lui-même à avoir confiance, puisque, en instituant son double prix annuel de 3,000 francs, sa main semble sortir du tombeau pour nous montrer la voie et nous encourager à la suivre. C'est ainsi que, non content d'avoir laissé aux compositeurs d'admirables modèles, d'avoir été près de quarante ans spectateur sympathique et désintéressé de leurs efforts, il a voulu présider encore aux destinées d'un art qu'il a tant honoré, et ces destinées, c'est à la France, comme à la nation la plus digne, qu'il les a confiées.

RAPPORT POUR L'ANNÉE 1868, PRÉSENTÉ A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE AU NOM DU COMITÉ,

PAR M. E. ORTOLAN, Secrétaire.

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

Votre Comité a bien voulu me confier aujourd'hui l'honneur de vous

rendre compte de la situation de la Société des Compositeurs de musique pendant l'année qui vient de finir, la sixième, depuis la fondation de notre association. Le rapport de l'année dernière vous a été présenté par M. Poisot; mais notre collègue et ami, qui vient d'être appelé, par un arrêté du Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, à la direction du Conservatoire de musique institué à Dijon, a dû résigner ses fonctions de secrétaire du Comité, tout en tenant à cœur de continuer à faire partie de la Société. Le Comité s'est rendu l'interprète des sentiments de chacun des sociétaires, en remerciant M. Poisot du zèle avec lequel il s'est toujours acquitté de ses fonctions.

Le nombre des membres de la Société n'a pas cessé de s'accroître cette année. Les demandes d'admission qui nous ont été adressées prouvent que les avantages de notre réunion, au point de vue du progrès de l'art musical, sont appréciés de plus en plus par les compositeurs. Les nouveaux sociétaires sont : M. Victor Chéri, M. Cressonnois, M. Dessirier, M. Japy et M. Albert Kastner ; trois dames compositeurs sont également entrées dans notre association : Mme la baronne de Maistre, Mlle Holmès, dont vous avez entendu de mélodieuses compositions, et Mme Julie Bernard. M. Tiersot, à Bourg-en-Bresse ; M. Danel, à Lille, et M. Le Roi, bibliothécaire de la ville de Versailles, ont été nommés membres correspondants, et M. Plantade membre honoraire.

D'un autre côté, je dois vous annoncer la démission de trois sociétaires, qui se sont excusés sur la multiplicité de leurs occupations, et qui, par un scrupule que nous ne pouvons que regretter, ont préféré se retirer que de se montrer inassidus à nos séances. Ce sont MM. Ch. Dancla, Lebouc et Langhans.

Les réunions mensuelles ont présenté, cette année, un intérêt particulier. M. Azevedo, critique érudit, a bien voulu inaugurer la première séance de l'année 1868, en exposant devant vous un ingénieux système pour ramener à l'unité les clefs placées au commencement de la portée musicale. Des lectures sur d'autres questions qui intéressent l'art de la composition ont été successivement faites par MM. Gevaërt, Wekerlin, Serrier, Salvator Daniel et Magner. On a exécuté des compositions vocales et instrumentales, inédites pour la plupart, de MM. Pfeiffer, Castillon, Bazzoni, Magner, Stœger, de Lajarte, Ch. Dancla, Elwart, Ymbert et A Deslandres, et de Mlle Holmès. — Remercions ici les artistes distingués qui ont bien voulu prêter le concours de leur talent pour l'exécution de ces œuvres musicales : Mme Ernest Bertrand, Mme Barthe-Banderali et Mlle Magner, pour la partie vocale. Pour la partie instrumentale, Mme Bazoni, MM. Delioux, Hammer, Heiss, Langhans, Lütgen, White, Dragone, Ernest Demunck, Lévy, Poisot, Magnin,

Nathan, Violet, Rabaud, Prumier et J. Deslandres. Les Sociétés chorales de M. Guillot de Sainbris et de M. Amand Chevé se sont chargées, avec une complaisance toute particulière, de la partie des chœurs, qu'ils ont rendus avec un excellent ensemble. Enfin l'une des célébrités musicales modernes, M. Rubinstein, est gracieusement venu, pendant son court séjour à Paris, nous faire jouir de son beau talent, comme compositeur et comme pianiste.

La seconde livraison du catalogue de la bibliothèque ayant été distribuée tout récemment à chacun de vous, ce serait faire double emploi que d'énumérer ici la liste des acquisitions depuis un an. Actuellement, la bibliothèque renferme près de 250 partitions d'opéras ou d'oratorios à grand orchestre. Les ouvrages didactiques figurent aussi en assez grand nombre dans le catalogue. Une vente de partitions qui a eu lieu tout récemment, à la bibliothèque de Versailles, nous a permis d'acquérir quelques partitions de Mondonville, Marais, Dauvergne, Royer, Mlle de la Guerre, Monteclair, Niel, Matho, Destouches, Desmarest, Campra, et deux ouvrages de Lulli : *L'Alceste* et *Thésée*. Antérieurement à cette vente, mais depuis la publication du dernier catalogue, notre bibliothèque s'est enrichie d'un ouvrage curieux de Dom Jumilhac : *La science et la pratique du plain-chant*, réédité par Leclerq et Th. Nisard, en 1847 ; des *Mémoires sur la musique*, de l'abbé Roussier, et de la *Scuola della musica*, de Gervasoni. Un exemplaire du *Barbier de Séville*, de Paisiello, nous a été offert par le bibliothécaire.

Son Exc. M. le Ministre de l'Instruction publique a bien voulu témoigner sa sympathie à notre association, en lui faisant don des œuvres de M. de Coussemaker; de la *Revue de la musique dramatique*, par M. Crozet; des *Musiciens célèbres*, par M. Félix Clément, et des *Études sur la musique grecque*, par M. Tiron.

Les réunions du samedi étant devenues trop peu fréquentes pour qu'il fût toujours possible de consulter les ouvrages à la bibliothèque même, le Comité a organisé les prêts aux Sociétaires, qui n'ont pas à remplir d'autre formalité que de signer un reçu. Les emprunts sont nombreux, — témoignage le meilleur que nous puissions produire de l'utilité de la bibliothèque. Dans la séance du 9 juin dernier, le Comité a décidé qu'il serait mis à la disposition du bibliothécaire une somme annuelle de 300 francs, pour subvenir aux dépenses des achats d'ouvrages et aux frais de la reliure.

La situation pécunière de la Société n'est pas moins favorable que pendant les exercices précédents. A la date du 5 de ce mois, l'encaisse se montait à 1,766 fr. 30 c., quoique la plupart des cotisations de l'année courante ne fussent pas encore recouvrées. Comme vous le savez, cette

situation prospère est due aux soins tout particuliers du trésorier. Dans la séance du 4 avril dernier, le Comité a remis à M. Wolff, en votre nom, une médaille d'honneur, en souvenir de la gracieuse hospitalité qu'il nous offre si généreusement dans ses salons.

Vos délégués n'ont pas cessé, cette année comme les années précédentes, de continuer leurs efforts en vue d'améliorer, auprès des théâtres lyriques subventionnés, la situation des compositeurs. Il y a deux ans, j'avais l'honneur de vous entretenir des négociations qui avaient été entamées avec la direction du Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, pour obtenir que les droits d'auteur, perçus alors d'après une tarification spéciale à chaque ouvrage, fussent remplacés par un prélèvement invariable de 12 °/₀ sur la recette brute de chaque soirée, quel que soit le nombre de pièces jouées, et sans distinction de l'ancien ou du nouveau répertoire. Cette demande, qui ne fut pas accueillie à cette époque, avait pour but d'égaliser, sous le rapport des droits d'auteur, les pièces nouvelles et celles du domaine public, afin de contrebalancer la préférence marquée des directeurs pour les pièces qui ne leur coûtent rien. Ce n'est pas que les compositeurs désirent entraver, en aucune manière, la représentation des chefs-d'œuvre classiques. A Dieu ne plaise qu'on leur prête une telle pensée! Mieux que d'autres, ils savent que la reprise des ouvrages des grands maîtres, lorsqu'ils sont exécutés avec le respect religieux de l'art, est un des meilleurs moyens de maintenir le goût du beau, au grand profit du public et des véritables artistes eux-mêmes. Mais ce qui est dommageable aux compositeurs vivants, sans aucun profit pour l'art, c'est cette spéculation mercantile qui consiste à combiner avec adresse des représentations mixtes, dans lesquelles la participation de petits ouvrages tombés dans le domaine public, et exécutés d'une manière inférieure, n'a d'autre résultat que d'abaisser le taux des droits d'auteur, sans contribuer aucunement à l'attrait de la représentation. Le tarif de l'Opéra-Comique se prêtait merveilleusement à cette combinaison. En effet, les pièces en trois actes, qui touchaient 14 °/₀ de la recette, n'avaient plus droit qu'à 8 1/2 °/₀ lorsqu'elles étaient précédées d'un acte, auquel on attribuait 6 °/₀. Aussi ce théâtre en était arrivé à exclure presque totalement les pièces nouvelles en un acte, et à les remplacer par des lever-de-rideau du domaine public, négligemment exécutés devant les banquettes, mais qui avait le grand avantage d'abaisser notablement le droit de la grande pièce nouvelle, la seule cependant qui eût de l'influence sur la recette.

Aussi, des réclamations se firent entendre contre ces errements des théâtres subventionnés.

Les subventions n'étant, en définitive, que la compensation pécu-

niaire accordée aux théâtres par l'État, en retour des obligations résultant des cahiers des charges, qui imposent aux directeurs la création d'un certain nombre d'actes nouveaux, les compositeurs demandaient ou le maintien et l'exécution effective des cahiers des charges, ou la suppression des subventions. Ces réclamations, appuyées par une partie de la presse, ont été portées au Corps législatif, pendant les deux dernières sessions, à l'occasion de la discussion du budget. D'un autre côté, à la suite d'une vive interpellation de l'un des membres de notre Comité, dans la dernière séance annuelle de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, l'assemblée entière avait invité la commission des auteurs à adresser à la commission du budget une plainte contre l'inexécution des clauses des cahiers des charges. La commission des auteurs essaya préalablement une nouvelle tentative près de la direction de l'Opéra-Comique, et les négociations, qui avaient échoué jusqu'alors, aboutirent cette fois-ci à un résultat. La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et la direction de l'Opéra-Comique tombèrent d'accord sur les clauses suivantes :

1° La part proportionnelle des auteurs est fixée à 12 % de la recette brute, sans déduction du droit des pauvres, quelle que soit la composition du spectacle ;

2° MM. les agents des auteurs percevront, sur ladite recette brute, pour les ouvrages du domaine public, le même droit que si ces ouvrages appartenaient à des auteurs vivants ou à leurs ayants-droit ;

3° M. le directeur du théâtre impérial de l'Opéra-Comique s'engage à jouer douze actes nouveaux par année ;

4° Il est convenu qu'au nombre des douze actes qui devront être joués annuellement, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, M. le directeur fera figurer trois pièces nouvelles en un acte.

Ces conventions seront exécutées à partir du 1er août 1868.

Ainsi, Messieurs, vous avez obtenu gain de cause, et le principe de l'assimilation du domaine public aux ouvrages des auteurs vivants est acquis désormais. Cependant, en ce qui concerne la quatrième clause, relative à l'exécution de trois pièces nouvelles en un acte par année, il faut reconnaître, avec regret, qu'il n'en a pas été joué encore une seule, depuis six mois qu'a été signée la convention. Du reste, le théâtre de la salle Favart, dont le dernier privilége finit en 1870, voit expirer, à cette époque, son traité avec la Société des Auteurs. La nouvelle combinaison appelée à remplacer la direction actuelle, à partir de l'année prochaine, paraît avoir été cherchée en vue d'arriver à une exploitation plus artistique d'un théâtre essentiellement national. Espérons qu'en accordant un nouveau privilége, le Ministère de la Maison de l'Empe-

reur et des Beaux-Arts tiendra la main à l'exécution des clauses protectrices du cahier des charges vis-à-vis des titulaires, et que, de son côté, la commission des auteurs pourra obtenir la réalisation pleine et entière du traité à intervenir.

La question des théâtres lyriques subventionnés nous conduit à dire un mot des concours institués à ces théâtres par S. Exc. M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Malgré le sentiment de bienveillance qui a inspiré cette mesure, je n'ignore pas qu'elle n'a pas rencontré, au premier abord, un accueil sympathique de la part de tous les compositeurs. Les uns ont craint que les concours lyriques ne fussent destinés à remplacer les clauses des cahiers des charges relatives à la création d'un certain nombre de pièces nouvelles chaque année. S'il en devait être ainsi, il est évident que les compositeurs auraient beaucoup plus perdu que gagné, puisque l'exécution d'un ouvrage sur chacune des trois scènes lyriques principales, à la suite de concours exceptionnels, ne sauraient compenser, en aucune manière, le nombre d'actes nouveaux que les théâtres subventionnés sont obligés de représenter chaque année. Mais rien ne doit faire présumer que telle soit la pensée de la direction des Beaux-Arts, et vous pouvez être assurés que votre Comité ne négligera aucun effort pour poursuivre avec persévérance la réalisation effective des conditions qui forment l'équivalent des subventions payées par l'État. D'autres compositeurs n'ont pas vu, sans quelque appréhension, la perspective d'écrire une partition entière en trois actes, sous la chance très-minime que présente la réussite dans les concours, eu égard au nombre des candidats. Enfin, et c'est là une difficulté plus sérieuse, comment arriver à une appréciation rationnelle des partitions? On ne peut que rendre pleine justice au dévouement et au mérite des compositeurs distingués qui ont bien voulu sacrifier leur temps et leurs intérêts pour accepter les fonctions de membres du jury; mais, quel que soit leur mérite, beaucoup d'esprits sérieux, et la plupart des juges eux-mêmes, sont convaincus que, en fait de beaux-arts, le vrai jury c'est le public, et le véritable mode de jugement, la production des œuvres d'art dans les conditions en vue desquelles elles ont été créées. Autre est l'appréciation technique d'une commission jugeant dans la salle d'examen, autre le sentiment des spectateurs assistant à une représentation. L'histoire du théâtre est là pour démontrer que plus d'un chef-d'œuvre, méconnu pendant les répétitions, n'a été compris qu'au jour de l'exécution en présence du public, et que des ouvrages sur le succès desquels on croyait pouvoir compter ont succombé devant ce redoutable juge. Ceci prouve, plus que tout autre argument, que les concours lyriques ne pourront jamais être qu'un mode excep-

tionnel d'encouragement ; le seul, le véritable moyen de faire progresser les beaux-arts, c'est de multiplier les rapports entre les artistes et le public : en ce qui concerne l'art de la composition, c'est d'obliger les théâtres lyriques impériaux à représenter un nombre suffisant d'ouvrages nouveaux chaque année.

Quoi qu'il en soit, plus de soixante partitions ont été envoyées au concours de l'Opéra-Comique, qui a été clos le 30 juillet dernier, et quarante-trois au concours du Théâtre-Lyrique, qui finissait le 30 octobre. Les auteurs de ces partitions, parmi lesquels se trouve la grande majorité des jeunes compositeurs, n'avaient plus devant eux que neuf mois, ou même six mois, pour prendre part au concours du grand Opéra, dont la clôture était fixée au 30 avril prochain. Ce temps étant insuffisant pour écrire la musique de l'ouvrage destiné à l'Académie impériale de musique, ils se trouvaient, par le fait, exclus du concours. Dans ces circonstances, et à la suite de demandes verbales adressées à la direction des Beaux-Arts pour obtenir un délai, le Comité des compositeurs de musique et la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, dont le président, M. de Saint-Georges, se montre toujours si empressé lorsqu'il s'agit des intérêts des jeunes auteurs, se sont réunis pour examiner la question d'un commun accord. Il a été reconnu que le désir manifesté par les concurrents de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique, de prendre également part au concours du grand Opéra, n'avait rien que de légitime ; que les intérêts de ceux qui n'avaient pas participé à ces deux concours ne seraient nullement lésés, puisqu'ils pourraient profiter du temps demandé pour terminer leurs partitions avec plus de loisirs et plus de soin, et que, d'ailleurs, on ne pouvait supposer à aucun d'entre eux la pensée de s'opposer à l'obtention d'un délai, dans le but d'éloigner une partie des concurrents ; enfin que le retard qui semblerait résulter d'une prorogation, pour l'exécution de l'ouvrage qui serait couronné, n'était que purement apparent, puisque les jugements des concours précédents ne seront terminés tous les deux que vers le mois de juin, et que, les mois de juillet et d'août étant absorbés par les concours du Conservatoire, il ne serait pas possible de constituer un jury pour le grand Opéra avant le mois de septembre. Une demande de prolongation du délai primitivement fixé a donc été formée, à l'unanimité, par les deux Comités réunis de la Société des Compositeurs et de celle des Auteurs dramatiques.

Son Exc. M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts a bien voulu accueillir favorablement cette demande, et il a décidé que le concours du grand Opéra serait prorogé du 30 avril au 1er septembre prochain. Ainsi, ceux d'entre vous, Messieurs, qui ont com-

mencé une partition pour ce concours, auront le temps nécessaire pour terminer leur travail.

Comme vous le voyez, Messieurs et chers confrères, les efforts de notre association n'auront pas été stériles cette année. Croyez qu'en continuant de faire cause commune, en sachant ne former que de justes demandes, et en les soutenant avec persistance, nous rencontrerons de précieuses sympathies, et nous arriverons très-certainement à obtenir pour les compositeurs les sérieux encouragements dus à l'art lyrique en France.

Ont été réélus pour trois ans : MM. A. Thomas, H. Reber, E. Ortolan, A. Wolff, Vogel et Serrier.

COMITÉ POUR 1869.

Président : M. Reber, de l'Institut;
Vice-Présidents : MM. Vogel et Boieldieu;
Secrétaires : MM. Ortolan et de Lajarte;
Trésorier : M. A. Wolff;
Bibliothécaire-Archiviste : M. Wekerlin;
Membres du Comité : MM. A Thomas, Gevaert, Félix Clément, Elwart, Blanc, Nibelle, Poisot et Serrier.

35e SÉANCE.

27 FÉVRIER 1869.

SOMMAIRE :

1. Fêtes et chansons populaires du printempe et de l'été (3e partie), lecture par M. J.-B. Wekerlin (voyez p. 200).—*Chanson de mai*, air kabyle arrangé pour piano et violon par Salvator Daniel.
2. Fondation d'un théâtre-école, projet communiqué par M. Balleyguier.
3. Lecture sur les ouvrages de A.-J.-H. Vincent, par M. A. Populus.
   A. Procédé de modulation.
   B. Première strophe de la première pythique de Pindare.
   C. Fragment d'une ode d'Horace.
   D. Fughette d'Halévy.
   E. Antienne (chant liturgique).
   F. *Presto* composé par A. Populus.

(Tous ces morceaux ont été exécutés et accompagnés sur l'orgue à quarts de ton.)

Nota. — La lecture de M. Balleyguier ayant été publiée dans différents journaux avant l'impression du présent bulletin, ne peut, d'après les règlements, être reproduite ici.

LECTURE SUR LES OUVRAGES DE A.-J.-H. VINCENT,

PAR A. POPULUS.

MESSIEURS,

Permettez-moi de vous dire quelques mots sur les ouvrages et la personne de M. Vincent, une des gloires de l'Institut; cet homme si bon et dont tout le monde honore la mémoire, qui voulut bien encourager mes premiers essais dans la carrière du professorat musical, et qui ne manquait jamais l'occasion d'être utile à tous et plus particulièrement aux artistes musiciens.

M. Vincent, Alexandre-Joseph-Hidulphe, naquit à Hesdin (Pas-de-Calais) en 1797, il fit ses études aux colléges de Douai et d'Amiens, entra à l'école Normale en 1816 ; agrégé en 1820, puis chargé des classes de physique et de chimie, il se fit remarquer comme professeur émérite.

En 1825, un *Dialogue sur la loterie* lui mérita une mention honorable de la Société de la morale chrétienne, ce fut un de ses premiers ouvrages publiés.

Professeur de mathématiques à Reims en 1826, puis au collége Rollin dans la même année, à Bourbon en 1830, à St-Louis l'année suivante, il sut captiver l'attention générale par ses succès et ses publications. Son âme ardente chercha toujours à s'élever suivant la loi naturelle qui force l'homme à se rapprocher du créateur ; par la pensée, ses aspirations sublimes donnèrent à son esprit, que ses écrits dévoilent, un développement si considérable que les questions les plus difficiles ne restèrent presque jamais, pour lui, sans réponse.

Mathématiques, physique, prosodie, musique, critique littéraire et scientifique, il a tout compulsé, rectifié, découvert.

En 1850, l'Institut lui ouvrit ses portes pour l'académie des inscriptions et belles lettres, qu'il illustra par ses recherches et son érudition.

Dans les salons de M. Vincent, où sa sainte femme montrait toute son affabilité généreuse, digne sœur de l'ex-préfet M. Henri Bourdon, fils de feu l'Inspecteur général des études que nous avons eu le bonheur de connaître; dans les salons de M. Vincent, dis-je, on put remarquer au milieu des candidats académiques et de ses amis, plus d'une illustration dans les sciences, les lettres et les arts.

C'est là qu'on entendit le jeune Paladilhe qui fut mis entre les mains de l'illustre Halévy par les soins de M. Vincent; c'est là qu'à l'âge de

9 ans, ce futur lauréat de l'Institut charma ses auditeurs par ses heureuses improvisations.

Nous retrouvons parmi les musiciens : MM. A. Thomas, Stephen Morelot, Camille Saint-Saëns, Lefébure-Wély, Reyer, Adolphe Blanc, Mme Tardieu de Malleville ; et parmi ceux qui ne sont plus : MM. Halévy, de Baulieu, J. Perez y Alvarez, Lecomte, Kastner, Adrien de la Fage.

Je ne puis citer les noms de tous les personnages qui vinrent témoigner leur amitié à M. Vincent, ainsi qu'aux membres de sa famille, en assistant aux auditions de l'orgue à quarts de ton.

Cet instrument sorti de la manufacture d'Alexandre est présenté pour la seconde fois devant vous, je me propose après cette lecture de vous le faire entendre de nouveau, ce sera la meilleure manière d'honorer la mémoire de celui qui en fut l'inventeur.

Je vais d'abord passer en revue ce qui, dans les œuvres de M. Vincent, regarde spécialement la musique, ou plutôt je donnerai, avec les titres, quelques indications qui pourront faciliter les recherches à qui voudra s'instruire dans les mêmes parties de la science musicale.

Les catalogues qui m'ont servi à réveiller mes souvenirs, m'ont été confiés par ses enfants, M. et Mme Maurice, avec cette bonté qui caractérise tous les membres de cette famille de savants et d'érudits.

Le premier ouvrage musical par ordre chonologigue est une *Note sur une formule générale de modulation* publiée en 1832 dans les mémoires de la Société de Lille.

Cette formule a trois points de départ, c'est-à-dire que chacune des notes de l'accord parfait sert de *tons de sortie ;* prenant ainsi l'accord dans son état direct et dans ses renversements, M. Vincent considère la note *ut* comme convenant aux *tons de rentrée : ré* bémol, *ré, mi* bémol, *mi*. La note *mi*, aux tons de : *fa, sol* bémol, *sol*. La note *sol*, aux tons de : *la* bémol, *la, si* bémol, *si*.

Par le moyen d'une note préparatoire, il fait pressentir l'accord de septième qui détermine la modulation. (Voyez, planche A).

Cette formule a été complétée dans un nouveau tableau pour l'orgue à quarts de ton, afin de pouvoir moduler à tous les degrés de la nouvelle échelle enharmonique, échelle qui consiste à diviser l'octave en vingt-quatre parties égales suivant le tempérament.

En 1838, dans le bulletin de la Société Philomatique, *Journal de l'Institut*, M. Vincent publia plusieurs notes sur la théorie mathématique de la gamme et sur la musique des Grecs.

En 1840, dans le même journal, M. Vincent publia, en commun avec M. Bottée de Toulmon, la *Description d'un instrument propre à reproduire les divers genres de la musique des Grecs*. C'était un piano avec

chevalets ou curseurs mobiles permettant de déterminer toutes les longueurs de cordes propres à rendre tous les sons des trois genres grecs. Construit par Roller, cet instrument donnait des dixièmes de ton, soixantième d'octave.

Dans la revue de bibliographie analytique de MM. Miller et Aubenas, année 1841, figure un compte rendu de l'ouvrage de Fr. Bellermann intitulé : *Anonymi scriptio de musica.*

C'est un examen très intéressant dans lequel on trouve l'explication des signes de durée ; où il est parlé des treize tons d'Aristoxène, des dénominations : *hypatoïdes, mésoïdes, nétoïdes, hyperboloïdes,* correspondant aux dénominations plus récentes : *bassus, contrà, tenor, superius.*

En 1844, dans le journal de l'Instruction publique, se trouve une note ayant pour titre : *De la musique dans la tragédie grecque à l'occasion de la représentation d'Antigone.*

M. Vincent prend la défense du musicien contre le docteur Magnin, qui trouvait la musique monotone. « C'est un genre particulier qu'exige la tragédie de Sophocle ; on ne doit pas assimiler cet ouvrage à nos tragédies, pas plus que cette musique à nos opéras. »

On trouve dans cette note des considérations sur la prosodie, M. Vincent propose le vers libre, le récitatif français. C'est là qu'il formule pour la première fois le désir qu'il a que M. Halévy s'empare de l'idée de rendre la musique ancienne. Il termine par des propositions qui s'adressent au poëte traducteur et au musicien ; ce dernier doit être sobre de roulades, de modulations et de recherches harmoniques ; faire chanter les chœurs dans les tons graves, mêler les voix de femmes aux autres voix, mais dans un contrepoint à deux parties, jamais plus. Les instruments accompagnant les récitatifs en accords plaqués, les chants en pédales.

En 1845, dans la *Revue archéologique,* un article sur l'harmonie chez les Grecs. Puis en 1847 un ouvrage considérable, résumant toutes les recherches de M. Vincent sur la musique des Grecs, formant un volume de 600 pages, deuxième partie du tome XVI des notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi.

Dans cette traduction des manuscrits des anciens Grecs, relatifs à la musique, M. Vincent a jeté une lumière éclatante sur tout ce qui jusqu'alors avait semblé ténébreux et indéchiffrable. Ses notes et ses commentaires sont d'une lucidité parfaite ; il a su, par la tournure de son esprit, rendre attrayant ce qui était abstrait.

Il y a toujours de nouvelles choses à puiser dans cet ouvrage, et plus d'un savant estimé et considéré aujourd'hui, ne doit en partie son apti-

tude et les idées qui l'ont poussé dans la carrière des sciences ou des lettres, qu'à l'étude intelligente des notices de M. Vincent.

Un des points les plus intéressants de cet ouvrage c'est la préoccupation qui domine le traducteur, au double point de vue du rhythme et de l'harmonie chez les anciens. Je ne puis vous donner ici toutes les conséquences que M. Vincent tire des textes qu'il traduit; je citerai seulement la première strophe de la première Pythique de Pindare mise en partition à deux voix d'après la double notation ancienne. Cette composition est du genre diatonique et roule presque exclusivement sur les notes *mi*, *ré*, *ut*, *si*, premier tétracorde du genre.

En 1849, dans les *Annales de chimie et de physique* il publia : *Mémoire d'Acoustique*, sur la théorie des battements et l'accord de l'orgue. Il est question dans cet ouvrage des travaux de Scheibler sur l'acoustique, on y trouve au 6e tableau une comparaison de la gamme géométrique avec la gamme tempérée pour le diapason normal; au 7e tableau, l'accord géométrique de l'orgue; au 8e la partition de l'accord de l'orgue avec le diapason à huit cent quatre-vingts vibrations par seconde.

Dans la même année, *Journal de l'Instruction publique*, une *analyse* du traité de rhythmique de saint Augustin *De musica*. Ce sont des considérations pratiques sur la poésie.

Ces différents ouvrages et opuscules font partie d'un catalogue imprimé, de 44 ouvrages, divisés en deux catégories représentant 22 ouvrages sur les mathématiques, la physique, et la musique ; 22 sur l'archéologie, la philologie, et la philosophie moderne.

Les autres publications relatives à la musique, que je vais énumérer font partie d'un catalogue manuscrit d'œuvres diverses qui sont aussi au nombre de 44 et dont presque la moitié intéresse l'art musical (1).

Notice sur l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, publié par le R. P. Lambillotte (*Journal de l'Instruction publique*, 3 décembre 1851).

M. Vincent parle du mot *neume*, qui, selon lui, vient d'un mot grec signifiant *esprit*. On est porté à croire que, dans sa pensée, l'exécution des neumes rendait l'esprit de la mélodie sans les paroles. Il termine en déclarant qu'il n'a rien trouvé à dire sur les 155 pages de *fac simile* sur papier de Chine avec figures, rien que ces deux mots : *Voyez et admirez*.

Notice sur l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* par M. de Coussemaker (correspondant, juin, juillet 1853).

(1) Un catalogue complet vient de paraître chez Carion, rue Bonaparte, 64.

Discours sur la musique des anciens Grecs prononcé au Congrès scientifique de France à Arras (août 1853).

Dans cet ouvrage M. Vincent donne des exemples des genres anciens conservés par l'Église chrétienne dans le chant liturgique; on y trouve des renseignements très-précieux sur les effets divers des chants antiques sur leurs caractères particuliers empruntés aux modes grecs. C'est à cette époque que M. Vincent fit entendre l'orgue à quarts de ton pour la première fois par les soins de M. Arthur Le Clerc (1). L'accueil qu'il reçut le confirma dans l'idée des effets que l'on peut produire avec cet intervalle.

Ce fut peu de temps après que M. Vincent voulut bien me choisir pour appliquer sur son instrument le système enharmonique pour reproduire le genre grec et donner à la mélodie ainsi qu'aux transitions harmoniques un attrait plus puissant et des tendances résolutives nouvelles.

Un compositeur illustre s'occupa de cet intervalle et m'encouragea dans mes essais ; j'ai nommé M. Halévy, j'aurai l'honneur de vous faire entendre une fughette composée par lui sur le tétracorde enharmonique.

Mais avant je vous donnerai connaissance de la 1re strophe de l'ode 5me du 1er livre d'Horace, mise en musique par M. Vincent, qui s'est proposé dans cette pièce, où se trouve le quart de ton, de scander le chant suivant les principes de la rhythmique des anciens. (*Voir* planche B.)

Cette application de l'intervalle enharmonique est suivie d'une marche modulante par le même procédé. L'invention du genre enharmonique est due, suivant Aristoxène, à Olympe, disciple de Marsyas, qui vivait environ 1500 ans avant J.-C.

Voici deux des formules que donne M. Vincent sur l'emploi du quart de ton :

« La résolution d'un accord dont les sons élémentaires appartiennent à une échelle musicale donnée, peut se faire sur un accord dont les sons élémentaires n'ont absolument rien de commun avec l'échelle des premiers. »

« Toute marche harmonique qui procède par demi-tons dans le système ordinaire, pourra ordinairement donner lieu à une marche harmonique correspondante procédant par quarts de ton. » (Fughette d'Halévy, planche C.)

(1) En 1850, M. Vincent avait déjà fait connaître la possibilité de produire l'intervalle quart de ton sur un instrument à sons fixes, par les soins de Théodore Nisard.
— Trois harmoniums furent construits par Alexandre père et fils.

En mars 1854, communication faite à l'Académie des Beaux-Arts sur l'emploi du quart de ton dans la mélodie et dans l'harmonie. (*Revue et Gazette musicale*, 2 avril 1854 et *Journal de l'Instruction publique*, 19 juillet.)

Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne. (Correspondant, octobre et novembre 1854.)

Notice sur l'emploi du quart de ton dans le chant liturgique constaté sur l'antiphonaire de Montpellier. (*Rev. arch.* 11e année, 1854).

Rapport sur la messe papale communiquée par M. Maurice Ardant. (Avril 1855.)

Mémoire sur la notation musicale attribuée à Boëce. (Correspondant, juin 1855.)

Supplément à la notice précédente sur le quart de ton dans le chant liturgique. (*Rev. arch.* 12e année, 1855.)

Mémoire sur la théorie de la gamme et des accords. (Académie des sciences, novembre et décembre 1855.)

Article de pédagogie musicale sur une clef universelle. (*Rev. de mus. anc. et mod.* janvier 1856.)

Ce titre nous rappelle la communication faite par M. A. Azévédo au sein de notre société. La clef universelle diffère de celle de M. Azévédo en ce que le *rond-clef* (ainsi nommé à cause de la forme ⊙), détermine la place de la tonique dans tous les tons ; c'est un signe ajouté aux signes ordinaires de la notation, que l'on place suivant le ton, sur la ligne ou l'interligne qui représente le deuxième degré de la gamme, la sus-tonique.

En 1857, rapport sur un manuscrit communiqué par M. le comte de Laborde.

Dans ce rapport on voit deux rondeaux et un sonnet avec *residuum* que M. Vincent a mis en partition. Ces morceaux sont à trois voix, le premier est de Parizon, le second anonyme et le troisième de Dufay.

Note sur la modalité du chant ecclésiastique. (*Rev. arch.* 14e année 1858.)

Explication d'une scène relative à la musique représentée sur un vase grec du musée de Berlin. (*Rev. arch.* t. XVI, novembre 1859.)

C'est une réfutation des idées de M. Fétis au sujet de l'harmonie chez les anciens, harmonie que M. Vincent découvre victorieusement là où son contradicteur ne voit qu'une homophonie. Cet opuscule sert de prélude à l'ouvrage suivant.

Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains. (*Mém. de la Soc. imp. des sciences de Lille*, 1859.)

Note sur la messe grecque qui se chantait autrefois à l'Abbaye de St-Denis, le jour de l'octave de la fête patronale. (*Rev. arch.* avril 1864.)

Ici finit la nomenclature des ouvrages ayant rapport à la musique. Presque tous les points de la science et de la philosophie furent traités par M. Vincent; la simple lecture des titres de ses ouvrages suffirait pour faire voir l'étendue de son érudition ; son esprit abordait tous les genres et toutes les questions; rien ne l'arrêtait lorsqu'il était à la recherche d'une solution sur un point de la science resté obscur; sa bibliothèque, véritable monument de sa vie, classée sous ses yeux par M. Jules-Emile Ruelle, son intelligent secrétaire, si zélé et infatigable, sa bibliothèque s'accrut chaque jour de livres spéciaux qu'on ne peut trouver nulle part.

M. Vincent ne faisait en aucune façon parade de sa science, cependant il ne pouvait voir les erreurs publiées par certains auteurs, sans les relever; et, malgré sa bonté naturelle, on pouvait tout craindre de sa plume incisive; nul mieux que lui ne savait mettre le doigt sur l'endroit faible, et, avec un à propos fatal, renverser ses contradicteurs. Dans la simple conversation on trouvait en lui une complaisance à toute épreuve, l'homme d'esprit ne faisait pas oublier l'homme de cœur. M. Vincent était violoniste, son oreille délicate le rendait très-exigeant pour la justesse des sons; cette délicatesse lui venait sans doute des recherches faites sur le monocorde; il est remarquable de voir que l'exercice fréquent des petits intervalles donne une grande finesse à l'ouïe.

En terminant, laissez-moi vous exprimer ici le regret de l'avoir vu succomber sitôt; quoiqu'on puisse dire que sa carrière fut bien remplie, nous pouvions attendre de lui une suite aux grandes questions musicales qu'il a soulevées. Vous n'ignorez pas combien il s'intéressait aux travaux de la Société des Compositeurs, et si sa santé lui eut permis de sortir le soir, il eut été heureux d'assister à nos séances, comptant sur l'honneur d'une invitation personnelle.

J'ai cité un de ses premiers ouvrages (*Dialogue sur la loterie*), son dernier, celui que la mort ne lui laissa pas achever, est un grand ouvrage sur la philosophie religieuse ; il disait, sentant sa fin prochaine, je veux que ma dernière production soit réservée à la gloire de Dieu.

Ses écrits montrent assez combien il attachait d'importance à la musique religieuse, son plus grand bonheur eut été d'entendre retentir dans nos églises les antiques mélopées, en introduisant dans l'orgue, l'intervalle quart de ton, afin de reproduire au milieu d'effets nouveaux, les effets si vantés des premiers âges.

36e SÉANCE.

27 MARS 1869.

SOMMAIRE :

1. Deuxième trio pour piano, violon et violoncelle, par M. Bazzoni, exécuté par Mme Bazzoni, MM. White et Lasserre.
2. Fantaisie pour saxophone alto en *mi bémol*, par M. A. Deslandres, exécutée par M. Mayeur.
3. Morceaux exécutés sur le pédallier Pleyel-Wolff, par M. Chauvet.
   A. Bach.
   B. Schumann.
   C. Chauvet

37e SÉANCE.

24 AVRIL 1869.

SOMMAIRE :

1. Romance sans paroles de Mendelssohn, exécutée par Mlle Magner.
2. *Ave Maria*, par E. Magner, chanté par Mlle Magner.
3. Air de *Robert le Diable*, exécuté sur le mattauphone par Mlle Anna Vogt.
4. Mélodie de Schumann, chantée par Mlle Simiot.
5. *Tre giorni son che Nina*, air de Pergolèse, exécuté au piano par Mlle Magner.
6. *Quando corpus morietur*, verset du Stabat, par M. E. Magner, chanté par Mlle M. Magner.
7. *La Cinquantaine*, mélodie de M. Simiot, chantée par Mlle Simiot.
8. Fantaisie sur le *Trovatore*, exécutée sur le mattauphone par Mlle A. Vogt.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 58. — 3800.

Planche A.

Modulations pour passer du ton d'Ut dans tous les tons de la gamme.

Note préparatoire	Accords de transition. 1 Quinte diminuée.	2 Accord parfait majeur.	3 Quarte et Sixte mineure	4 Quarte augmentée et Sixte majeure

UT — en Re♭ — en Re♮ — en Mi♭ — en Mi♮

MI — en Fa — en Fa♯ — en Sol

SOL — en La♭ — en La♮ — en Si♭ — en Si♮

MI♭ en sortant d'Ut mineur — en Mi♮ — en Fa — en Fa♯ — en Sol

A. J. H. VINCENT.

ODE D'HORACE

MÉLODIE par A. J. H. VINCENT. Accomp.t par A. POPULUS.

Quis multa graci _ lis te puer in ro_sa Per_

_ fu_sus li_qui_dis urget odo_ri_bus Gra _ to

Pyr _ rha sub an _ tro? Cui flavam reli_gas comam?

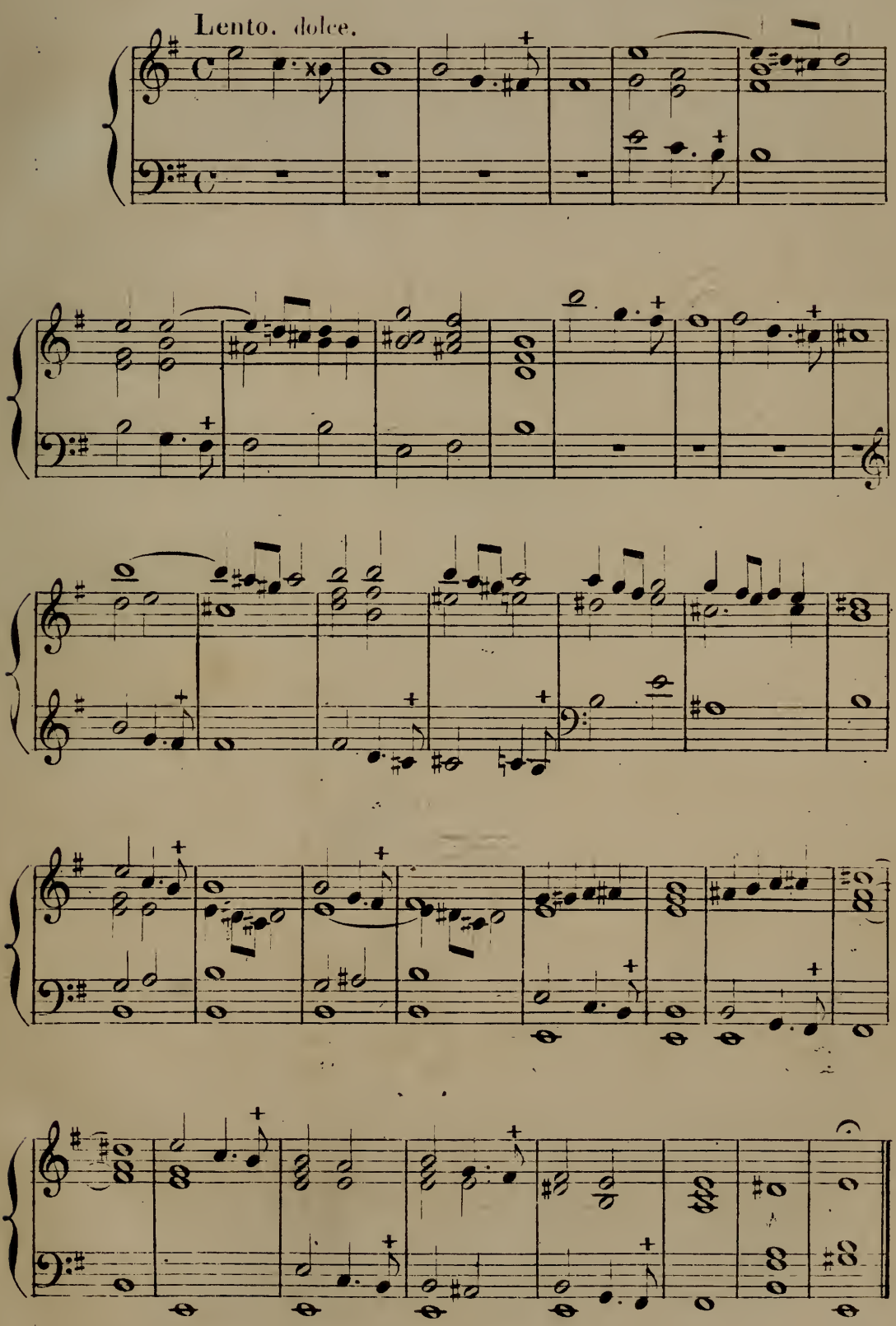
MARCHE Enharmonique. A. J. H. VINCENT.

2e. Clavier. 2e. Clavier. 2e. Clavier. 2e. Clavier.

Le signe x indique l'élévation d'un quart de ton.

FUGHETTA

HALÉVY.



Le signe + indique l'élévation d'un quart de ton

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

8e ANNÉE

(10e LIVRAISON).

PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1870

Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

SÉANCE ANNUELLE (37e BIS).

28 JANVIER 1870 (1).

SOMMAIRE :

1. Rapport pour l'année 1869, présenté à l'Assemblée générale, au nom du Comité, par M. Th. de Lajarte, Secrétaire.
2. Élection de cinq membres du Comité, en remplacement de MM. A. Blanc, Elwart, de Lajarte, Nibelle et Wekerlin, membres sortants rééligibles.

RAPPORT POUR L'ANNÉE 1869, PRÉSENTÉ A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE AU NOM DU COMITÉ,

PAR M. TH. DE LAJARTE, Secrétaire.

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

C'est la première fois que j'ai l'honneur de vous présenter le rapport annuel qui doit vous faire connaître la situation artistique et financière de la Société.

J'eusse été fort heureux, je vous l'avoue, de voir mon collègue M. Ortolan continuer la tâche qu'il remplissait si bien ; mais un long voyage entrepris, suivi de nombreuses occupations au retour, a été pour lui une excuse trop valable pour que le Comité ne le relevât point de ce mandat,—qui n'était pas *impératif*, heureusement.

Excusez donc, Messieurs, mon émotion « inséparable d'un premier début »; ayez un peu de patience, je tâcherai de n'en point trop abuser.

La situation financière de la Société doit d'abord vous être présentée.

Grâce à notre trésorier M. Wolff, qui est depuis sept ans, le génie protecteur de notre Société, la caisse est dans des conditions relativement excellentes. Nous n'avons que très-peu de frais : le bulletin, les

(1) Les séances des mois de novembre, décembre, mars et avril n'ont pu avoir lieu.

lettres de convocation, puis quelques achats de partitions pour notre bibliothèque, quand de bonnes occasions se présentent.

Voici le bilan de notre « fortune » sociale

au 31 décembre 1869		2,005 fr. 05 c.
Qui se déduit ainsi :		
En caisse	2,538 fr. 50 c.	
Intérêts des fonds déposés chez MM. Pleyel Wolff et Cie	97 fr. 10 c.	
	2,635 fr. 60 c.	
Payements divers, détaillés au livre de caisse	630 fr. 55 c.	
Somme égale		2,005 fr. 05 c.

Nous ne sommes pas riches, vous le voyez; mais nous sommes..... « à notre aise » à condition pourtant d'être rangés et économes et de ne pas changer notre manière d'agir.

Un de nos sociétaires a donné, tout récemment sa démission, par écrit, et il l'a motivée :

« Le Comité ne s'occupe pas de l'exécution, en public, des œuvres des sociétaires, » telle est l'allégation de notre ancien collègue. Quelques-uns de nos confrères nous ont déjà fait le même reproche, et nous sommes heureux de pouvoir profiter de cette circonstance pour leur opposer une énergique protestation.

Que pouvons-nous faire, nous vous le demandons, avec la somme, relativement modique, que notre caisse peut nous offrir? Un seul concert, donné dans des conditions un peu favorables, absorberait tout notre capital social. Avouons-le franchement.

Il doit bien y avoir parmi vous quelques victimes de la salle Herz. Quel est le compositeur qui n'a pas eu la séduisante envie de faire entendre ses œuvres en public?.. Quel est celui, dites-le-moi, qui a récolté un bénéfice réel?

Et l'on voudrait que le Comité prît sur lui de dilapider l'argent qui lui est confié, en donnant un concert, qui satisferait les désirs et l'amour-propre d'un petit nombre de ses mandataires? Non, Messieurs, le Comité ne peut assumer sur lui une aussi grande responsabilité. Il s'occupe toujours de cette question importante. Il l'étudie incessamment, hélas! sans la résoudre suivant ses vœux. C'est en augmentant la caisse sociale qu'il pourrait parvenir à réaliser ses espérances et les aspirations des membres de la Société.

Pour cela faire, il serait à désirer, d'abord, que les sociétaires acquittassent avec plus de régularité leur cotisation annuelle. — C'est une petite admonestation anodine que je me permets, n'ayant pas l'honneur d'être votre trésorier.

Du reste, le Comité est, à l'heure présente, saisi de la proposition de l'un de ses membres, qui voudrait intéresser à notre Société un haut fonctionnaire, et par là rendre notre caisse un peu plus lourde.

Nous avons une excellente réputation en haut lieu, croyez-le bien, un peu d'or à notre ceinture ne ternirait pas notre renommée, j'en conviens, du reste; mais je vais vous donner de suite par un fait tout récent, la preuve évidente de l'influence qu'a prise notre Société; ce fait mérite, je crois, d'être apprécié par vous. Vous devez vous souvenir que déjà ce fut grâce aux démarches du Comité, que la date du concours d'Opéra a été reculée. Nous agissions ainsi dans l'intérêt des compositeurs qui, pressés par le temps, ne pouvaient terminer leurs partitions, ayant déjà concouru pour l'Opéra-Comique. Nous agîmes auprès du ministère. La Commission des auteurs et compositeurs dramatiques fut consultée, et les deux Comités, réunis dans une même pensée, obtinrent du ministère que la date du concours fût portée au mois de septembre 1868. Ce fut donc notre Société qui eut gain de cause, puisqu'elle avait eu, la première, l'idée de cette modification.

Aujourd'hui, elle ne se met plus en avant, elle ne va plus solliciter. C'est le ministre des Beaux-Arts qui vient, de lui-même, consulter notre Comité, et l'appelle dans son cabinet. C'était le 15 janvier dernier, à propos du Théâtre-Lyrique et de la démission de M. Pasdeloup. Nos efforts n'ont pas été perdus vous le voyez. L'avis de votre Comité peut donc avoir du poids dans les résolutions du gouvernement pour les questions qui nous intéressent, puisqu'on le convie, puisqu'on demande son opinion. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que vous devez être satisfait de ce nouveau succès.

Après cette digression, qui vous a été sympathique, je l'espère, revenons à la question qui nous occupait tout à l'heure. Je vous parlais de l'insuffisance de notre caisse pour pouvoir organiser des concerts et des auditions publiques. Je n'ai qu'une chose à ajouter.

Que les sociétaires se souviennent bien du *droit* — je souligne ce mot — du droit qu'ils ont d'avoir un samedi à eux. Ils n'ont pour cela faire qu'à le demander par avance au Comité. M. Wolff nous a gracieusement abandonné les salons où nous sommes réunis. Il continue à les mettre à la disposition de la Société, tous les samedis. Si nos confrères n'usent pas de sa bienveillante hospitalité, c'est à eux-mêmes qu'ils doivent s'en prendre.

La question d'une maison d'édition est toujours à l'étude. Vous vous souvenez de la retraite de M. Lacour. M. Lacour n'est plus même chargé de gérer la bibliothèque des auteurs dramatiques. M. Dentu, libraire au Palais-Royal, a pris la suite de cette affaire. Nous sommes convaincus qu'il garderait en dépôt des morceaux de musique aussi bien que des livres; mais ce n'est pas encore, suivant nous, une combinaison très-heureuse.

M. Bigard devait, à la dernière séance mensuelle, développer devant vous un nouveau projet qu'il a conçu. Une indisposition l'en a empêché: ce n'est qu'un retard qui sera réparé incessamment.

Le nombre de nos sociétaires est toujours, à peu près, dans les mêmes proportions. Quatre démissionnaires : MM. Boulanger, Lasserre, James et Bergson; trois nouveaux membres : MM. Serpette, Delaporte et d'Aguilar.

Malheureusement nous avons à déplorer la perte de deux de nos confrères : M. Serrier, organiste de beaucoup de talent, notre collègue au Comité depuis une année à peine et que M. d'Ingrande, membre suppléant, a remplacé. Puis Lefébure-Wély, sans contredit le premier des organistes modernes, qui tint avec tant de succès les orgues de Saint-Roch, de la Madeleine et de Saint-Sulpice, Lefébure, dont je m'honore d'avoir été l'admirateur et l'ami intime. Ame loyale, cœur chaud, musicien élégant et instruit, improvisateur hors ligne, il laisse après lui un vide qui ne sera pas comblé de si tôt.

Nos réunions mensuelles ont été très-intéressantes, mais pas assez suivies par nos collègues; qu'ils me permettent encore de leur faire ce léger reproche. Des lectures ont été faites par M. Wekerlin, notre érudit et infatigable bibliothécaire, et M. Balleygnier musicologue plein de zèle.

L'exécution des différents morceaux de nos programmes a été confié au talent éprouvé de MM. Poisot, Delioux, Salvator Daniel, Populus, Chauvet, Mayeur, White, Lasserre, Mme Bazzoni, Mlles Magner, Anna Vogt et Simiot.

Les noms des auteurs de ces compositions, la plupart inédites, étaient ceux de MM. Wekerlin, S. Daniel, Populus, Deslandres, Bazzoni, Magner et Simiot.

Notre bibliothèque s'enrichit chaque année d'ouvrages importants, au moyen de dons gracieux ou d'intelligentes acquisitions.

Citons d'abord l'offre généreuse de M. le général Mellinet, qui a donné à la Société dix-huit partitions de Lully, manuscrites ou gravées. Le Comité a remercié, en votre nom, l'honorable général de cette marque de sympathie pour la Société. Je crois, Messieurs, être votre véridique in-

terprète en lui exprimant publiquement ici le témoignage de notre gratitude.

M. Félix Clément nous a aussi offert un exemplaire de son bel ouvrage : le *Dictionnaire lyrique.*

Parmi les œuvres les plus remarquables que nous avons acquis ou reçus cette année, je dois citer :

L'*Histoire de Mozart*, par M. Sowinsky (grand in-8°) ;

Le *Fac simile* de l'*Antiphonaire* de Saint Grégoire, publié par l'abbé Lambillotte ;

Les *Harmonistes du* XIVe *siècle*, par M. de Coussemacker ;

Le troisième volume des *Scriptores musicæ;* puis un assez grand nombre de partitions anciennes, à orchestre.

Les concours institués par le ministère des Beaux-Arts sont terminés, vous le savez ; nous devons savoir gré au gouvernement d'avoir essayé de venir en aide aux compositeurs. Nous avons eu, du reste, la satisfaction de voir couronner l'œuvre d'un de nos sociétaires, M. Philippot, dont l'opéra : *le Magnifique*, a obtenu le prix du concours au Théâtre-Lyrique.

La liberté des théâtres n'a point produit tout ce que l'on espérait d'elle. Elle n'a fait que déclasser complétement la musique de demi-caractère et donner du rayonnement à quelques individualités. On attribue cette non-réussite à différentes causes; au maintien des subventions, par exemple. Je ne donne pas mon avis personnel ; ma parole n'est que le reflet d'une opinion. Dans tous les cas, je le constate, on ne joue plus l'opéra-comique en province, et je le regrette. On n'y joue plus que l'opérette, la farce musicale, l'opéra bouffon et trivial qui n'a pas besoin de chanteurs pour être interprété, mais bien d'une pantomime grivoise et d'airs de danse sur lesquels on puisse esquisser un pas plus ou moins chorégraphique. La province est donc fermée pour les compositenrs sérieux. Voyons la situation de la musique dramatique à Paris.

L'Opéra-Comique a signé un nouveau traité; le nombre des actes nouveaux est fixé à douze par année. Trois ouvrages en un acte figurent dans ce nombre. Le domaine public n'a droit à aucune immunité.

Je ne parle pas, bien entendu, de l'Opéra; quant au Théâtre-Lyrique, pendant la direction de M. Pasdeloup, il a repris des ouvrages allemands, italiens ou du domaine : *Rienzi*, *Iphigénie en Aulide, l'Irato*, — d'exécution sinistre ! — *Don Juan*, etc., etc. Quelques partitions d'Halévy et d'Adam. Deux ou trois ouvrages de nos contemporains. Voilà toute sa campagne. Au 1er février, M. Pasdeloup se retire. Que va devenir le théâtre? C'est le secret des dieux !

Le directeur de l'Athénée, qui avait sainement débuté, lorsqu'il n'a-

vait qu'une salle trop petite et une troupe de valeur trop mince, a changé sa manière lorsqu'il a eu à sa disposition une bonne mais coûteuse interprétation. Depuis leur translation au théâtre de l'Athénée, les anciennes Fantaisies Parisiennes n'ont donné aucun ouvrage nouveau d'un compositeur français : C'est peu.

Le répertoire des Bouffes appartient au fondateur du théâtre... « en toute propriété, avec ses dépendances. »

Quant au théâtre Italien, M. Bagier avait eu une bonne pensée, c'était de faire exécuter, les jours opposés à ses représentations ordinaires, des ouvrages dus à la plume de compositeurs français. — Beaucoup des artistes de M. Bagier parlent notre langue, et pour cause.—Un des vice-présidents du Comité, M. Vogel, s'était occupé, dans l'intérêt de tous, de cette affaire importante, et nous devons ajouter qu'il en avait eu l'heureuse initiative. Ses soins sont restés infructueux, et nous craignons bien que M. Bagier ne fasse rien qui puisse être profitable aux musiciens, nos compatriotes. Pourtant, nous avons de bonnes raisons pour croire que M. Bagier serait approuvé par le ministère des Beaux-Arts.

Tel est le bilan de cette année. Il n'est pas plus satisfaisant que ceux des années précédentes.

Nous le savons de reste, la situation des musiciens qui vivent de leur plume est toujours aussi peu fortunée. Il est inutile de le mentionner ; ce serait une redite sans but, si elle ne devait pas nous engager à réunir en un faisceau solide les forces individuelles, qui existent éparses et improductives.

La *Société des Compositeurs* est née d'une belle et féconde pensée. Si elle ne porte pas des fruits assez hâtifs, ne nous en effrayons pas, mais serrons les rangs avec encore plus d'énergie qu'auparavant. On médit de l'inertie inhérente à notre caractère artistique ; faisons taire ces diseurs de riens qui nous refusent « l'harmonie et l'accord parfait ; » Et rappelons-nous bien que si « l'union fait la force » pour un pays, elle est la vie et le salut pour une classe d'artistes aussi déshéritée qu'est la nôtre.

COMITÉ POUR 1870.

MM. Reber, *Président;*
A. Vogel, *Vice-Président;*
A. Boieldieu, *Vice-Président;*
Th. de Lajarte, *Secrétaire;*
A. Wolff, *Trésorier;*
J.-B. Wekerlin, *Bibliothécaire;*
A. Thomas, A. Nibelle, E. Ortolan, A. Blanc, A. Elwart, Gevaert, Ch. Poisot, F. Clément, Guillot de Sainbris, d'Ingrandes.

38e SÉANCE.

25 FÉVRIER 1870.

SOMMAIRE :

1. Notice nécrologique sur Lefébure-Wély, par M. Elwart.
2. Entretien et lecture sur les compositeurs français et les théâtres subventionnés, par M. Guy de Charnacé (1).

NOTICE NÉCROLOGIQUE SUR LEFÉBURE-WÉLY,

PAR A. Elwart.

Messieurs,

Notre Société est presque chaque année cruellement éprouvée : Kastner, Kreutzer et Serrier sont successivement descendus dans la tombe,

(1) Sous ce même titre, le travail de M. Guy de Charnacé a été publié chez Dentu, 1870; brochure in-8o de 60 pages.

et nos pleurs étaient à peine séchées que nous avons dû en verser de nouvelles sur la perte de l'un de nos collègues les plus célèbres et le plus aimés.

Vous avez tous nommé Lefébure-Wély.

Né à Paris, le 13 novembre 1817, Louis-Alfred Jamet, eut le bonheur d'être le fils d'un organiste de mérite, et, ce fut dans l'orgue de Saint-Roch, qu'il bégaya les premiers mots de sa langue maternelle et que ses petites mains d'enfant eurent pour hochet les touches bigarrées du clavier.

Doué d'une excellente organisation, Lefébure-Wély à l'âge où les jeunes garçons commencent à peine leur éducation primaire, fut, par suite d'une paralysie de son père, admis à faire l'intérim du poste important que ce dernier occupait, non sans talent, à Saint-Roch. — Les jours fériés, les jours de *Te Deum*, car, à cette époque, ce morceau liturgique était la pierre de touche de tout bon organiste, un virtuose adulte remplaçait au clavier, le jeune et studieux enfant.

Son père étant mort, la fabrique de Saint-Roch, afin de conserver à la veuve les émoluments de l'époux qu'elle pleurait, nomma le fils organiste titulaire de la paroisse. Lefébure-Wély, n'avait alors que quatorze ans! Il étudia avec une nouvelle ardeur la science, sans laquelle les plus belles inspirations ne sont que d'éphémères météores, et l'instrument qui devait illustrer son nom. — Afin de donner à son talent cette légèreté de toucher qui donne tant de charme à l'exécutant, Lefébure-Wély travailla si assidûment le piano que ses deux professeurs, Benoist et Zimmermann, eurent la joie de lui voir obtenir la même année aux concours solennels du Conservatoire, le premier prix d'orgue et le premier prix de piano.

Ceci se passait, il y a trente-six ans : en 1834. Succès comme noblesse oblige, et Lefébure-Wély, qui avait l'intuition d'un avenir glorieux, ne voulut rester étranger à aucune des faces multiples de la composition musicale. Berton, l'illustre auteur de *Montano*, et F. Halévy, le créateur de la *Juive*, l'initièrent au grand art de la composition scénique et de l'instrumentation, cette mère féconde d'effets, de surprises charmantes ; véritable palette que le compositeur de génie sait varier à l'infini.

L'invention de l'Harmonium, cet orgue de la petite propriété, les perfectionnements incessants que les Barker, les Cavaillié-Coll, les Merklin, apportaient aux grandes orgues ne le virent pas indifférent, et avec la passion réfléchie qu'il mettait à tout ce qu'il entreprenait, notre cher et regretté collègue se livra avec persévérance à l'étude du mécanisme de ces instruments.

Lefébure-Wély fut successivement organiste de la Madeleine, où ses

succès furent aussi grands que ceux des plus célèbres prédicateurs. Les hommes appréciaient en lui un goût parfait, et les femmes, qui aiment tout ce qui est charmant afin de se trouver dans un milieu qui leur est naturel, assiégeaient le buffet trop étroit de l'orgue de l'opulente et monumentale église. — Saint-Sulpice fut la dernière station musicale de notre ami, et l'on peut dire sans hyperbole que, à l'exemple du général, qui a pour linceul son drapeau victorieux, Lefébure est mort sur son champ de bataille.

Touché des grâces d'une jeune personne que son talent vocal désignait pour occuper l'un des premiers rangs sur nos scènes lyriques, Lefébure-Wély obtint sa main. — Cette union, qui fut le bonheur de sa vie, lui donna deux filles charmantes que nous avons applaudies dans cette enceinte, et un fils dont la naissance le combla de joie.

Lefébure-Wély, quoique possédant une science profonde, avait compris que notre époque de foi tiède et de relâchement n'est plus celle où fleurissaient les Bach, les Hændel et même les Séjan; aussi, cachait-il sous les fleurs de la plus exquise fantaisie ses combinaisons les plus savantes. — Témoin de cette abnégation dont trop d'organistes ne se sentent pas capables, un critique a surnommé Lefébure-Wély, l'*Auber de l'orgue*—et la postérité, qui commence à peine pour lui, ratifiera ce jugement.

La fièvre scénique avait aussi atteint notre ami. Les succès de théâtre ont tant de retentissement, le compositeur y jouit avec tant de contentement de son œuvre lorsqu'elle y est proclamée excellente, que Lefébure-Wély, membre du Comité de patronage de l'École du Chiffre, imita plusieurs de ses confrères en profitant de l'appui qu'un illustre homme d'Etat, auteur d'Opérettes à ses heures, accordait à tous ceux qui le lui demandaient. et en 1861, il donna à l'Opéra-Comique, *les Raccoleurs*, trois actes, dans lesquels il prouva qu'avec un meilleur poëme et plus d'expérience du théâtre il pouvait s'y faire une jolie position.— Avant sa tentative lyrique, Lefébure-Wély avait fait exécuter une très-bonne messe à Saint-Roch, et le répertoire de cette paroisse est formé d'une grande partie de ses inspirations religieuses, parmi lesquelles l'*O Salutaris*, exécuté le jour de Noël, est une véritable prière mélodique.

Décoré de la Légion d'honneur (1859) et de quelques ordres étrangers, ayant mis en circulation une foule de morceaux sur l'harmonium et le piano, notre ami avait formé le projet d'écrire une méthode complète d'orgue tel que Cavallié-Coll l'a perfectionné; mais la maladie qui le minait, l'empêcha de mettre à exécution cette résolution malheureusement trop tardive. Comme homme, Lefébure-Wély était le modèle du

parfait gentilhomme. — Il était obligeant, ne jalousait personne, et si nous avons un seul reproche à lui adresser, c'est de n'avoir pas fait d'élève, dépositaire de sa manière de jouer du grand orgue. Hélas! l'Hercule a laissé sa massue—mais quel sera le bras assez puissant pour terrasser avec elle l'hydre du mauvais goût qui nous menace de toutes parts?

C'est le 1er janvier dernier que notre ami a rendu sa belle âme à son créateur. Ses obsèques ont eu lieu à Saint-Sulpice, le 4 du même mois, au milieu d'un concours immense d'amis et d'admirateurs. — Par une attention délicate le buffet du grand orgue avait été recouvert d'un voile de crêpe parsemé de larmes d'argent. — Ah! si toutes celles que cette mort à fait verser avaient pu être recueillies, les parois de l'église n'eussent pas été assez larges pour les contenir! Au cimetière de Mont-Parnasse, où l'enterrement a eu lieu, Ambroise Thomas a prononcé des paroles émues et, moi, au nom de notre Compagnie, j'ai essayé de payer un juste tribut de regrets à la mémoire de celui dont nous n'entendrons plus ici les admirables improvisations; mais c'est surtout pour les grands artistes que l'Ecclésiaste semble avoir proclamé cette parole consolante et profonde : *La mort est le commencement de la vie!*

39e SÉANCE.

31 MAI 1870.

SOMMAIRE :

1. Notice sur la contre-basse, par M. Wekerlin.
2. Entretien sur les compositeurs célèbres de romances depuis 1791 jusqu'à nos jours, par M. Elwart.

Exemples chantés par Mlles de Gray, Marietti et M. Piter.

NOTICE SUR LA CONTRE-BASSE

PAR J.-B. WEKERLIN.

Dès le début, nous avertissons nos lecteurs qu'on ne connaît point l'inventeur de la contre-basse, quoique ce soit un instrument presque moderne, puisqu'il n'a tout au plus que deux siècles d'existence. Ce géant sonore et majestueux a dû voir le jour sans beaucoup de bruit, peut-être même l'a-t-on regardé d'abord comme un monstre, ou comme l'erreur fantastique d'un luthier.

Si la contre-basse n'est pas très-ancienne, il ne faut pas s'en étonner : cet instrument est né par suite des exigences et des enrichissements successifs de l'harmonie et de la sonorité.

Les instruments primitifs étaient des lyres, des flûtes, dont s'accompagnaient les anciens peuples. Peu à peu, et les arts se perfectionnant, cet orchestre de l'âge d'or a pris de l'extension, s'est complété, lentement par exemple.

Car, sans remonter au roi David et à ses trois mille harpistes, auxquels l'adjonction d'une centaine de contre-bassistes n'eût pas nui, certes, ce n'est guère que dans le XVIe siècle que nous voyons apparaître un rudiment d'orchestre, et encore. Même du temps de Lulli, fin du XVIIe siècle, l'orchestre n'avait que peu d'instruments ; aussi était-il sourd et incolore. La contre-basse ne devint nécessaire qu'à mesure que l'orchestre se constitua et se perfectionna, alors seulement le besoin de cette basse virile se fit sentir ; jusque là, nous le répétons, cette instrument n'aurait eu aucun but, aussi n'y a-t-on pas songé.

Quelques auteurs ont émis l'opinion que le mot *contre* a été ajouté à la basse, en opposition au violon : le *mi* du violon étant représenté par un *sol* sur la contre-basse et le *sol* du violon étant représenté par un *mi* sur la contre-basse, c'est chercher bien loin une chose fort simple.

Que la contre-basse soit un enfant du violon, un enfant qui a pris de l'embonpoint, cela n'est pas douteux. Cette vérité fait dire à l'abbé Sibire dans sa *Chélonomie* (1) : « Le violon est la racine des instruments à sons filés, qui n'en sont que des dérivés, c'est-à-dire des violons plus ou

(1) *La Chélonomie*, ou le parfait luthier, par l'abbé Sibire, ancien curé de Saint-François-d'Assise, à Paris. 1806.

moins grands, depuis la pochette du maître à danser jusqu'à la contre-basse. L'archi-luth ne dut être jadis qu'un luth plus gros et plus allongé. Si jamais il prend fantaisie à un musicien de commander, ou à un luthier, de construire une archi-contre-basse, c'est-à-dire un instrument gigantesque, l'inventeur du violon ou sa cendre, si elle se ranime, aura droit d'en revendiquer la découverte (1). »

Jean Rousseau n'est pas tout à fait de l'avis de M. Sibire, car il dit que la viole (2) est le plus parfait de tous les instruments, et que si Adam, le premier homme, avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole.

Après avoir cité ces apologistes enthousiastes du violon et de la viole, nous nous écarterons un peu de l'avis de l'un et de l'autre, en donnant la *viola da gamba* comme origine du violoncelle, et par suite de la contre-basse.

Cette *viola da gamba* représentait à peu près le violoncelle de nos jours ; on le tenait entre ses jambes, comme son nom l'indique, et tel qu'on le voit dans le tableau des *Noces de Cana* par Paul Véronèse, peintre qui a vécu de 1532 à 1588.

Il y avait dans la famille des violes non-seulement la *viola da gamba* mais un *contra-basso da gamba*, appelé aussi *violone*.

L'un des promoteurs, sinon l'inventeur des basses de viole et des contre-basses de viole paraît être *Gasparo da Salo*, qui en construisit dès 1560 à Brescia (3).

Un plus ample renseignement se trouve dans la *Biographie des musiciens* par M. Fétis (1865), à l'article *Todini*, page 235. Après avoir parlé de la *dichiaratione della galleria armonica* (1676), ouvrage dans lequel Todini décrit les instruments et les machines qu'il avait réunis, nous voyons à l'analyse du 23e chapitre : On y trouve la description d'une viole *tétraphone* dont le mécanisme permettait d'y jouer à volonté, et sans démancher, les quatre espèces de violes, c'est-à-dire le *soprano* ou *pardessus de viole*, le *contralto* ou *viola bastarda*, le ténor et la basse de viole. « Todini avait donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande ; mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la contre-basse à quatre cordes qu'il joua lui-même dans les oratorios, dans les concerts et dans les sérénades. Jusqu'en 1670, la par-

(1) Ce rêve a été réalisé, en 1855, par M. Vuillaume, qui exposa une *contre-basse monstre* (octobasse) ; un clavier et un pédalier abaissent sur les cordes des doigts de fer ; la main droite tient l'archet.

(2) *Traité de la viole*, par Jean Rousseau, maître de musique et de viole, Paris, Ballard, 1687, pet. in-8°,

(3) *Fétis ; Antoine Stradivari*, Recherches historiques, etc. Paris, 1856, in-8.

tie de contre-basse était jouée par l'*archiviole*, montée de sept cordes à l'octave grave de la basse de viole, avec des cases pour poser les doigts, ou par la grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Les contre-basses de Gaspardo de Salo et autres anciens maîtres qu'on possède, sont ces mêmes instruments dont on a changé le manche et le système de monture. »

Quand M. Fétis dit que *Todini inventa la contre-basse à 4 cordes*, il ne se souvenait sans doute pas qu'il avait déjà doté de cette invention Gaspardo de Salo ; de plus nous voyons dans les *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le* XVIe *au* XIXe *siècle de M. le chevalier Léon de Burbure* (Bruxelles 1863, in-8°), qu'en 1636 maître Daniel, luthier, construisit une contre-basse avec son étui, pour la chapelle du Saint-Sacrement à la cathédrale d'Anvers.

Antérieurement à cette date, on lit dans la *Syntagma* de Prætorius (1619), (1) : Dans ces derniers temps on a construit deux très grandes violes da gamba ; en les employant, les autres basses en usage jusqu'ici peuvent exécuter les parties de ténor ou d'alto.

Santo Magini (2), luthier à Brescia au XVIIe siècle, se distingua surtout par ses contre-basses, qui sont renommées en Italie comme les meilleurs instruments de ce genre (3).

Après l'école de Brescia, en fait de lutherie, vient celle de Crémone, fondée par André Amati vers le milieu du XVIe siècle. Il existait dans le mobilier de la chapelle royale une collection de violons et de violes qui avaient été faits par André Amati, à la demande de Charles IX, amateur passionné de musique. Après les journées du 5 et 6 octobre 1790, tous ces instruments disparurent de Versailles (4).

Nicolas Amati, fils de Jérôme et neveu d'André, est le plus célèbre des Amati, il naquit en 1596 et mourut en 1684.

La lutherie italienne maintint sa juste célébrité à travers le XVIIIe siècle, et c'est elle qui a dû faire les premiers patrons de la contre-basse, en modifiant ses *violone*.

Voici ce que nous apprend *Brossard* dans son *Dictionnaire de musique*, édition originale in-fol. de 1703, à l'article *violone :* « C'est notre basse de violon, ou pour mieux dire c'est une double basse, dont le corps et le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la *basse de violon* à l'ordinaire, dont les cordes sont aussi à peu près plus longues

(1) *Prætorius, Syntagma musicum*, etc., tome II, 46, Wittenberg, 1615 à 1619, in-4°.

(2) Il ne faut pas confondre *Santo Magini* avec *Jean-Paul Magini*, auteur des fameux violons. Ce luthier travaillait à Brescia, entre 1590 et 1640.

(3) *Fétis; Antoine Stradivari*, p. 54.

(4) Ibid.

et plus grosses deux fois que celles de la basse de violon, et le son par conséquent est une octave plus bas que celui des *basses de violon* à l'ordinaire. Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnements et dans les grands chœurs (1), et je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus fréquent en France. »

L'Italie et l'Allemagne se servaient alors depuis longtemps déjà de la contre-basse.

J. Mattheson dans son *Nouvel orchestre dévoilé* (2), 1713, dit à propos de la contre-basse : « Ce doit être une véritable besogne de cheval que de tenir ce monstre entre ses mains pendant trois ou quatre heures de suite. »

L'orchestre de Lulli, et antérieurement, n'avait point de contre-basse, c'étaient les violoncelles et les basses de viole qui faisaient la partie grave, et une espèce de contre-basse de viole (*violone*) montée de 9 cordes minces ; les choses restèrent dans cet état jusqu'en 1730. » (Fétis, *Revue musicale*, tome I).

Le violoncelle lui-même, d'après M. Fétis, n'aurait été introduit en France que peu de temps avant la mort de Lulli, par *Batistini* de Florence, connu sous le nom de Jean Stuck.

Montéclair, compositeur né en 1666 à Chaumont, est désigné comme le premier musicien qui joua de la contre-basse à l'orchestre de l'Opéra, (il n'y en avait qu'une alors). Durey de Noinville, dans le tome II de son *Histoire du théâtre de l'Opéra en France* (1753), nous dit : « Monteclair se fit connaître à Paris vers l'an 1700. Il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut le premier qui joua de la contre-basse, instrument qui n'avait point encore été admis, et qui fait un si grand effet dans les chœurs. »

Nous remarquerons que cette note contredit l'assertion de M. Elwart dans son *Petit traité d'instrumentation* (1862), quand il met que la contre-basse a été introduite pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1756 par Gélinek, célèbre artiste allemand. Du reste, M. Elwart se contredit lui-même à cette occasion, car dans ses *Études élémentaires* publiées en 1838, il avançait qu'un artiste de talent, Mondonville, joua le premier de la contre-basse à l'Académie royale de musique en 1710.

Ces deux dates sont à rectifier, ainsi que le nom de Mondonville, à la place duquel il faut lire Montéclair.

(1) L'expression de *grand chœur* signifiait *tutti*, à cette époque.

(2) *Das neu eröffnete Orchestre, durch J. Mattheson.* Hamburg, 1713, trois vol. in-12, tome I, p. 236.

En 1757 il n'y avait toujours qu'une seule contre-basse dans l'orchestre de l'Opéra, et l'on ne s'en servait que le vendredi, qui était le beau jour de ce théâtre (cette tradition aristocratique du vendredi existe encore aujourd'hui). Gossec fit ajouter une seconde contre-basse à l'orchestre de ce théâtre; Philidor en mit une troisième pour la première représentation de son opéra d'*Ernelinde*, et successivement le nombre de ces instruments s'est augmenté jusqu'à huit (1).

J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, écrivait en 1767 : « De tous les orchestres de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, est celui qui fait le moins d'effet. »

Parmi les nombreuses raisons qu'il donne pour justifier son dire, il y à celle-ci : « Pas assez de contre-basses et trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur. »

Dans l'origine et jusque il y a cinquante ou soixante ans, l'accord de la contre-basse était une si grande affaire, qu'avant la représentation le luthier venait remplir cette besogne; les chevilles étaient alors montées à cliquet, tandis qu'en Allemagne on avait depuis longtemps déjà la vis sans fin, appliquée à la contre-basse à Berlin en 1778 par Bachmann.

Nous nous rappelons même avoir vu en Alsace les contre-basses avec de simples chevilles.

Un avocat au parlement, M. Domenjoud, avait proposé l'application de vis de rappel, posées parallèlement au manche et adaptées à son extrémité. Cette idée qu'on trouve développée dans une plaquette intitulée : *De la préférence des vis aux chevilles pour les instruments de musique*, etc., Paris 1757, peut bien avoir aidé Bachmann dans son invention. Dans le système de M. Domenjoud l'action de la vis était directe, tandis que Bachmann y a joint l'intermédiaire de la *vis sans fin*, dont il n'était d'ailleurs pas l'inventeur.

D'après le *Dictionnaire Encyclopédique des sciences musicales de G. Schilling*, Bachmann ne produisit son invention qu'en 1792 et non en 1778, comme on l'affirme généralement.

Nous ignorons si le perfectionnement de M. Domenjoud, revêtu d'un rapport favorable de l'Académie des sciences le 1er décembre 1756 a fait fortune; la question pratique n'avait pourtant pas été négligée, car sa brochure est complétée par l'avis suivant : « Ceux qui voudront profiter de la commodité de cette invention, pourront s'adresser au sieur Gaviniès, maître luthier à Paris, rue St-Thomas-du-Louvre. Il mettra des manches entiers, ou fera l'amputation des vieux au-delà du sillet du

(1) *La musique mise à la portée de tout le monde*, par Fétis.

côté des chevilles, sans toucher au reste de l'instrument, et y entera très-proprement les nouveaux, tant aux violons qu'aux violoncelles, basses, contre-basses, violes, etc. Il mettra aussi des vis aux clavecins, si on s'y détermine. »

Albrechtsberger, dans son *Traité d'harmonie*, publié en 1790 à Leipzig, dit que le *violone* ou contre-basse a généralement 5 cordes : *fa, la, ré, fa dièse, la*, en partant du grave. Il ajoute : il y a encore une autre espèce de *violone* qui n'a que 4 cordes : *sol, la, ré, sol* ou *fa, la, ré, sol*, mais cet instrument ne s'emploie guère. La contre-basse avait alors sur sa touche un sillet pour chaque demi-ton, à l'instar de la guitare.

N'est-il pas remarquable de voir les premières contre-basses apportées d'Italie et d'Allemagne, montées toutes à 4 cordes, accordées par quartes. Cette observation, faite en 1829 par Gélinek, artiste de la chapelle du roi, prouve une fois de plus combien les innovations ont de la peine à déraciner la vieille routine, puisqu'on a abandonné la contre-basse à 4 cordes pour la mettre à 3, et enfin revenir, presque de nos jours, aux 4 cordes.

M. Gélinek continue ainsi (1) : « Si l'on ne pratique pas cet instrument comme dans son origine, il est naturel de penser que les violoncellistes, ne trouvant pas d'emploi dans les orchestres pour leur instrument, prirent la contre-basse, l'accordèrent par quintes, pour ne pas déranger le système d'intervalle de la basse, tel qu'ils l'avaient appris, et supprimèrent la quatrième corde qui ne peut descendre à l'*ut*. D'ailleurs, la musique française, à cette époque n'étant pas aussi compliquée qu'elle est maintenant, il était très facile de l'exécuter avec la contre-basse à 3 cordes, accordée par quintes, ce qu'il est très fatiguant, et souvent impossible de faire aujourd'hui. »

Il y avait alors des musiciens qui accordaient par quartes leur contre basse à trois cordes, c'est-à-dire, en partant de la note grave : *la, ré, sol*. Gélinek propose d'ajouter un *ut* à l'aigu. De plus, l'archet étant très-court alors (1829), il est d'avis de l'allonger, en changeant la manière de le tenir, et s'appuie de l'exemple de Dragonetti qui, à ce qu'il paraît, fut l'inventeur de cette nouvelle manière de tenir l'archet.

Tout le monde connaît les tours de force de Dragonetti, jouant avec Viotti des duos de violon, où il remplissait alternativement la première et la seconde partie sur sa contre-basse. Le contre-bassiste allemand Kæmpfer en faisait autant; de plus, quand il allait en voyage, il démontait son *goliath*, moyennant vingt-six vis, et le remettait en état dans un clin d'œil (2).

(1) *Note sur la contre-basse*, par *Gélinek*, *Revue musicale*, de Fétis, tome V, p. 169.
(2) *Welcker von Gontershausen*, die musikalische Tonwerkzeuge, etc. Francfort, 1855.

Quant aux tours de force sur la contre-basse, notre contemporain Bottesini, peut rivaliser avec ses prédécesseurs.

Voici une date que nous fournit M. Fétis dans sa *Revue musicale*, juin 1827 : « M. Cherubini vient d'établir une classe de contre-basse à l'école royale de musique (1).

On attribue également à Cherubini l'introduction de la contre-basse à 4 cordes à l'orchestre de la *Société des concerts*, après s'être aperçu que le trait de ces instruments dans la symphonie en *ut* mineur de Beethoven lui avait produit un meilleur effet en Allemagne sur des contre-basses à 4 cordes.

M. Gouffé a notablement contribué à propager cet utile emploi des 4 cordes. Voici, à ce propos, la note que nous trouvons dans la *Gazette musicale de Leipzig*, septembre 1839 : « En France on continue généralement à accorder la contre-basse par quintes, quoique bien des artistes reconnussent l'avantage d'accorder par quartes, et attribuent à cela la supériorité des contre-bassistes allemands sur les français. Cherubini et Habeneck se sont prononcés complétement en faveur de l'accord usité en Allemagne, et dernièrement un certain M. *Gouffé* a publié là dessus une brochure intitulée : *Traité sur la contre-basse à 4 cordes*, d'après lequel on doit réformer la classe de contre-basse au Conservatoire à Paris ».

Rossini les réclamait aussi quand on monta son *Siége de Corinthe*.

Se douterait-on que ce gros instrument se trouve être un type de gaîté dans un proverbe allemand : *Er glaubt der Himmel hœngt voll Bassgeigen*, il *s'imagine* (en parlant d'un homme heureux), *que le ciel est garni de contre-basses*. Cette figure doit avoir pour origine ce joyeux temps fort, marqué dans la valse par la contre-basse.

La supériorité de la contre-basse à 4 cordes sur celle à 3 ne se discute plus de nos jours ; sans parler des trois notes qu'on gagne dans la grave, le doigté est infiniment meilleur et se prête à des passages plus difficiles. Bottesini n'est pas de cet avis (voyez l'introduction de la *Grande méthode de contre-basse* qu'il vient de publier). Bottesini, préconisant la contre-basse à 3 cordes, peut avoir raison au point de vue du virtuose, mais les ressources immenses de la quatrième corde à l'orchestre, nous le répétons, ne se discutent plus.

L'accord de la contre-basse a subi bien des variations, en tenant

(1) On trouve au Conservatoire, dans un registre autographe de Chérubini : « *Chenié*, « professeur de contre-basse, lequel est entré en fonctions au 1er juillet 1827, ayant été nommé le 23 mai même année.

Les premiers élèves inscrits sont : Durier, Croizier, Dubarle, Bagna. Hémet, Mouillard, Guillion.

compte, bien entendu, du nombre différent de ses cordes. La contre-basse à 3 cordes est presque toujours indiquée *Sol, ré, la* (1) ; pourtant nous voyons dans le traité de *Frœhlich* (2), *La, re, sol.* Dans ce même traité il y a : *Fa, la, re, fa dièse, la,* pour la contre-basse à 5 cordes (disparue de nos jours) ; nous y remarquons également *Sol, do, fa, la,* puis enfin *Mi, la, re, sol,* qui est le plus répandu pour les contre-basses à 4 cordes. En Angleterre, on se sert de la contre-basse à trois cordes.

Dans sa *Revue musicale* de 1827, M. Fétis cite l'accord suivant pour les contre-basses allemandes 4 cordes : *La, re, sol, do ;* il est assez bizarre que *Frœhlich* ne l'ait point donné dans son traité.

On accorde quelquefois la corde grave *Mi* en *mi b* ou *ré ;* Berlioz, dans son traité d'orchestration, parle même de l'*ut* grave, mais à cette profondeur il faut convenir que le son est peu distinct.

Dans le *Manuel de musique* (édition Roret), publié par Choron et Ad. de Lafage (1836), les auteurs observent que l'accord de la contre-basse est *La, ré, sol ;* puis, ils mettent dans une note que cette manière de monter la contre-basse n'est usitée ni en France ni en Allemagne, et qu'elle a l'inconvénient de priver l'instrument de trois notes fort essentielles dans le grave, savoir *sol, sol dièse.* Hors d'Italie on monte les contre-basses par quintes, à partir du *sol* d'en bas. La manière italienne n'a d'autre avantage que de faciliter l'exécution des traits difficiles. »

Plus loin, nous lisons dans le même manuel : « Je n'ai parlé que de la contre-basse à 3 cordes, parce qu'elle est aujourd'hui la seule en usage : elle est accordée *Sol, re, la.* »

En 1839, un professeur de physique du collége ou séminaire de Corbigny inventa une contre-basse qui se jouait de la façon suivante : la main droite tenait l'archet, tandis que la gauche s'évertuait sur un clavier correspondant avec les cordes : il paraît que cette idée n'a pas fait fortune. M. Vuillaume connaissait-il cette invention?

Ce n'est pas la grâce ou le charme qu'il faut demander à la contre-basse, mais bien l'énergie, la majesté : dans un crescendo aucun instrument ne peut la remplacer.

Comme instrument solo, la contre-basse paraît rarement : le virtuose est une exception.

L'accord de cet instrument se fait généralement par les sons harmoniques, plus distincts à l'oreille.

(1) Nous partons toujours de la note grave, dans ces indications d'accords, en la désignant par une majuscule.

(2) *Vollstaendige theoretisch-pracktische Musik Schull für alle beim Orchester gebraeuchliche wichtigere Instrumente.* Bonn, Simrock. — 1810-1811.

Nous terminerons ce petit aperçu historique sur la contre-basse, par la petite phrase apologétique, empruntée à l'ouvrage de Castil Blaze, de l'*Opéra en France* : « La contre-basse est le fondement des orchestres ; rien ne saurait la suppléer : soit qu'elle conserve sa marche grave et sévère, soit qu'entraînée par la violence des passions, elle se joigne aux autres instruments pour les exprimer, la richesse de ses sons, un rhythme plein de franchise et de pompe, et surtout l'ordre admirable qu'elle porte dans les masses harmoniques, signalent partout sa présence. »

ENTRETIEN SUR LES COMPOSITEURS DE ROMANCES DEPUIS 1791 JUSQU'A NOS JOURS.

M. Elwart, dans son entretien, a pris pour point de départ le compositeur *Martini*, auteur de *l'Amoureux de quinze ans* et d'une vingtaine d'autres opéras ; la génération actuelle ne le connaît plus guères que par sa charmante mélodie *Plaisir d'amour*, paroles de Florian. Martini est l'un des premiers compositeurs de romances dont les œuvres aient paru avec accompagnement de piano ; la basse chiffrée en tenait lieu jusque-là.

Pradher, l'auteur de *Bouton de rose*, paroles de la princesse de Salm, fut élève du Conservatoire lors de sa création; on a représenté de lui trois ou quatre opéras-comiques.

Blangini, dont on chante encore les gracieux nocturnes, a eu beaucoup d'ouvrages représentés au théâtre, mais rien n'est resté au répertoire. Compositeur aimable, il eut une grande réputation sous le premier Empire.

Romagnési n'a fait que deux essais au théâtre, essais qui ne furent pas heureux ; il s'en consola on écrivant une quantité de jolies romances qui eurent une grande vogue; ce compositeur est mort en 1850.

Masini était notre contemporain, et tient encore une place honorable parmi les compositeurs de romances, sa *Fleur pour réponse* a eu un succès populaire.

M. Elwart a terminé sa conférence par plusieurs morceaux de sa composition : *l'Unisson céleste*, *le Paradis perdu*, et *le Nid*, duetto, morceaux qui ont été très-applaudis. J.-B. W.

ORIGINE DE L'ABONNEMENT DE MUSIQUE

(suite) (1).

En 1765, le dépôt des ouvrages de musique se faisait ainsi : la remise du manuscrit et un exemplaire au chancelier du bureau de la librairie, deux exemplaires à la bibliothèque du Roi, et un exemplaire à la bibliothèque du Louvre. Aujourd'hui, le dépôt consiste en trois exemplaires.

La musique ne portait alors que le *prix net*, et, de marchand à marchand, on faisait la remise du quart : un ouvrage de 36 sols se vendait 27 sols. Très-souvent, les auteurs éditaient eux-mêmes leurs œuvres. Quand un amateur voulait exécuter un morceau de musique, les trois ou quatre éditeurs existant alors le lui prêtaient moyennant la somme de 3 livres, quelquefois davantage, pour une après-midi.

Maître Oudet, auteur du factum dont nous extrayons ces notes, nous apprend qu'alors on fraudait déjà souvent le dépôt, en n'y mettant pas certains ouvrages, pour en empêcher la copie à la bibliothèque du Roi ; cela s'est reproduit de nos jours, pour certaines partitions à orchestre, qui n'ont été déposées qu'avec l'accompagnement du piano.

Voici un petit trafic qui se faisait en 1765 : Le marchand mettait d'abord sur le titre du morceau nouveau *le nom d'un auteur accrédité dans le public*, dont il donnait quelques mesures pour commencer, quelquefois même la première page en entier; ensuite, *il faisait remplir tout le surplus du livre de la mauvaise musique qu'il avait achetée*.

Et l'auteur du factum s'écrie : « Y a-t-il quelques musiciens qui aient eu le bonheur de ne pas éprouver cet abus? »

Plus loin : « Les concerts sont rares; la difficulté d'y exécuter la musique, la dépense de l'achat sont l'unique cause de cette rareté. » Heureux aïeux qui vous plaignez de la rareté des concerts! « Un père de famille désire toujours donner à ses enfants une éducation relative à ses mœurs; la musique en fait partie. Ce père a son plan d'éducation, et, quoiqu'on dise, le diatonique, le chromatique, l'enharmonique sont des genres qui approchent plus ou moins du goût de l'instituteur; tel aimera la marche simple, mais majestueuse du ton diatonique; tel autre aimera l'harmonie et craindra que des sons mélodieux ne décou-

(1) Voyez pages 38 et suivantes.

vrent ou ne nourrissent dans ses élèves la volupté, que le compositeur exprime quelquefois plus ou moins dans ses sons, suivant qu'il en est plus ou moins affecté, et que les paroles sous la musique semblent l'indiquer. »

On se croirait presque au temps d'Apollon, élevant des villes au son de sa lyre.

« Grâce à ce bureau d'abonnement et à la facilité de se procurer de la musique, les ouvriers se réuniront pour faire des petits concerts les jours de repos, et on verra successivement en France l'agrément, dont la Hollande, et surtout Amsterdam, l'Italie et l'Allemagne jouissent depuis longtemps. Le peuple s'y occupera plutôt du chant et des instruments, que de se livrer à la mélancolie ou à l'oisiveté. »

Pour bien établir ce fait, l'auteur met en note : A Amsterdam, les bourgeois et les ouvriers s'assemblent ordinairement, même chez les marchands de bière, pour y faire des concerts.

Une réclame bien gentille et bien naïve se trouve à la page 20 du factum : « On a vu des maîtres généreux (entre autres le sieur Simon, maître de clavecin, porte Montmartre) donner à des élèves malaisés beaucoup d'exemplaires de leurs œuvres, pour faire briller un jour des talents que la misère eût étouffé. »

On connaissait et l'on pratiquait déjà, entre auteurs et éditeurs, ce qu'on appelle *compte à demi.*

Pour éditer un ouvrage nouveau, les fondateurs du bureau d'abonnement proposent l'audition de l'œuvre devant une censure de deux musiens, choisis par le compositeur parmi les plus remarquables d'alors ; et, à ce propos, on met en avant les noms de *Duni, Philidor, Schobert, Mondonville, Hochbruker, Gosset, Schmith,* qui tenaient sans doute alors le haut du pavé.

J.-B. Wekerlin.

TABLE DES PRINCIPALES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

Pages.

Notice nécrologique sur *E. Walkiers*, par M. *A. Trèves* 3

La musique aux XIe, XIIe et XIIIe *siècles*, d'après les publications de M. de Coussemaker, par M. *Gevaert* 5

Rapport annuel (1867), par M. *Ortolan* 24

Un mot sur la bibliothèque, par M. *J.-B. Wekerlin* 33

Origine de l'abonnement de musique, par M. *J.-B. Wekerlin* 38

Histoire de l'impression de la musique, principalement en France (1re partie), par M. *J.-B. Wekerlin* 44

Considérations sur le *professorat musical*, abandonné à la volonté individuelle, par M. *A. Populus* 77

Deuxième mémoire sur l'harmonie, question du *chiffrage des accords*, par M. *Ch. Poisot* 87

Note sur *Charles de Kontski*, par M. *Ch. Poisot* 91

L'orphéon français à vol d'oiseau, par M. *A. Elwart* 93

Notice sur *J. Georges Kastner*, par M. *A. Elwart* 97

Rapport annuel (1868), par M. *Ch. Poisot* 101

Sur un *nouveau signe* proposé pour remplacer les trois clefs de la *notation musicale*, par M. *A. Azevédo* 106

La chanson de *Jean de Nivelle*, par M. *J.-B. Wekerlin* 111

Les origines de la tonalité moderne, par M. *Gevaert* 119

L'harmonie de la pédale, considérée au point de vue scientifique, par M. *P. Serrier* 134

Les chants de la race cabirique ou gallique, par M. *Salvador Daniel* 141

Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été, par M. *J.-B. Wekerlin* 159

Utile, agréable dans les sciences et les beaux-arts, par M. *E. Magner* 212

Notice nécrologique sur *Léon Kreutzer*, par M. *A. Elwart* 218

Notice sur *Rossini*, par M. *Félix Clément* 222

Rapport annuel (1869), par M. *E. Ortolan* 225

Lecture sur les ouvrages de *A.-J.-H. Vincent*, par M. *A. Populus* 233

Planche de *modulations en quarts de ton* 241

Ode d'Horace 242

Fughette avec quarts de ton, par *F. Halévy* 243

Rapport annuel (1870), par M. *Th. de Lajarte* 247

Notice nécrologique sur *L.-J.-A. Lefébure-Wély*, par M. *A. Elwart* 253

Notice sur la *contre-basse*, par M. *J.-B. Wekerlin* 257

Entretien sur les *compositeurs de romances* depuis 1791 jusqu'à nos jours, par M. *A. Elwart* 265

Origine de l'abonnement de musique (suite) 266

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 58. — 4418.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 101 7